MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI ÎNVĂȚĂMÎNTULUI

# ANTROPOLOGIE ARTISTICĂ



EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ — BUCUREȘTI, 1979

GHEORGHE GHIȚESCU

Profesor de anatomie artistică la Institutul de arte plastice
„Nicolae Grigorescu", București

# ANTROPOLOGIE ARTISTICĂ

## VOLUMUL I

Antichitatea. Evul Mediu.
Renașterea. Barocul

Referenţi:
Prof. dr. docent AL. TĂNASE
Dr. ELENA MUREŞAN

Redactor: SANDU RADU
Tehnoredactor: OTTO PARASCHIV NECŞOIU

**Coperta: MIHAI ECOBICI**

# Prefață

Fără îndoială că titlul acestei lucrări va surprinde din multe puncte de vedere, îndeosebi, pe antropologii tradiționali, prin adnotarea acestei discipline cu un calificativ artistic. Dar depășirea definiției restrînse despre antropologie ca „ramură a științelor naturii, care studiază omul, originea, evoluția lui biologică și rasele umane“ (Dicționarul Enciclopedic Român, 1962) și, îndeosebi, adoptarea concepției despre om integrat în contextul structurilor sociale, culturale și economice — caracteristică antropologiei sociale și culturale — ne deschid porțile unei înțelegeri corespunzătoare, a intențiilor și obiectivelor urmărite de autor.

Apare ca un fir conducător ce își are originea în platforma inițială a lucrării, abordarea din perspectivă antropologică a creației artistice, locul și modul de reprezentare a formei umane în artele plastice, din Antichitate pînă în secolul al XVII-lea. Temerară și dificilă angajare, în care complexitatea antropologiei se impune intimidant, nu numai prin structura acestei științe multidisciplinare, dar în egală măsură pentru artistul ce îi utilizează conceptele și metodele, depășindu-le totuși! Este suficient din acest punct de vedere să ne reamintim de prioritatea formei ca modalitate de expresie a vieții spirituale, a personalității umane portretizate sau simbolizate, a scenarismului uman în reprezentările evenimentelor sociale și istorice.

Ca și în antropologia fizică, artistul și omul de știință se regăsesc în servitutea constrîngerii momentului sau momentelor statice în care se înregistrează parametrii definitorii ai reprezentării și necesitatea de a găsi indicatorii cei mai semnificativi pentru selectarea lor dintr-o multitudine posibilă.

Am fost deosebit de impresionat acum două decenii, cînd ne-am regăsit pe o platformă comună în Valea Bistriței, prin investigarea dinamică a feței populațiilor din așezările unde urma să fie vatra Lacului Bicaz. Autorul, cu o competentă echipă de colaboratori, a reușit să culeagă un material unic și deosebit de valoros științific și artistic, al formelor de expresie a feței umane, al tipologiei lor, al influenței exercitate de vîrstă, de condițiile biologice și social-istorice propri individului, unei profesii sau comunități umane. În capitolul introductiv sînt larg comentate implicațiile acestor investigații în studiul și înțelegerea antropologică și artistică a fizionomiei. *Amănuntul „anatomic“ devine astfel antropologic și deschide o nouă perspectivă în anatomia artistică tradițională.*

Nu ne înşelăm afirmînd, după lectura şi meditarea asupra lucrării sale, că, în fond, cel mai concentrat şi esenţial obiectiv a fost transferarea formei anatomice de la nivelul ei biologic la cel cultural, artistic, folosind o viziune antropologică, în care omul este integrat social, cultural şi istoric.

Nu ne surprinde susţinerea reprezentării artistice umane ca document antropologic ilustrat de capacitatea reprezentativă a trăsăturilor etnice tipizate în portretele lui Holbein, Dürer şi ale altor pictori, constatare ce ar putea fi mult mai larg generalizată.

Este sesizabilă astfel responsabilitatea antropologică a unui artist, ale cărui opere s-ar putea ridica la valoarea unor documente umane reprezentative pentru o perioadă istorică şi un popor, o problemă implicată în ampla prezentare şi comentare a modelelor, stilului şi operelor concrete ale artei de-a lungul timpurilor. Curentele realiste şi sculptura modulară îndeosebi dobîndesc această calitate antropologică. Este semnificativă colecţia profesorului Fr. I. Rainer, citată de autor, de 4 500 de fotografii — din care peste jumătate aparţin artei antice — selectare făcută de un antropolg şi un anatomist!

Dealtfel punctul de vedere al autorului este exprimat şi prin adeziunea sa deosebită la valoarea şi necesitatea antropologiei culturale, capabilă să cuprindă activităţile spirituale definitorii ale omului, mijloacele de care se serveşte pentru a exprima interpretarea vieţii proprii, a personalităţii şi artei. În acest fel, antropologia culturală ajută formarea unei imagini despre sine şi universul uman.

Este evident că antropologia artei nu poate fi decît o componentă a antropologiei culturale sau filozofice, în măsură să ajute investigarea formelor naturale cu capacitate expresivă sau simbolică în artă şi să permită înţelegerea marii lor variabilităţi, rezultantă a variabilităţii formelor umane în evoluţia lor istorică. Deosebit de instructivă este prezentarea şi comentariul studiilor colective şi individuale, a corpului uman ca un substrat permanent al originalităţii reprezentării artistice, rezultantă a unicităţii artistului şi interrelaţiilor dintre personalitatea lui şi cultura epocii sale, a formei artistice ca semne de comunicare şi a conceptului de stil artistic. Regăsim în fiecare prezentare miezul antropologic al poziţiei autorului.

O amplificare a problematicii şi o situare în realitatea istorică şi artistică le constituie capitolele introductive: Omul şi arta; Antropologia şi portretul; Personalitatea artistului; Artă, Civilizaţie, Cultură, şi pătrunderea, cu această introducere, în viziunea proprie autorului sau de adeziune la cultura artistică, în capitolele referitoare la Imaginea omului în arta egipteană, în arta mesopotamiană, în arta greacă cu periodizarea ei seculară, în arta etruscă şi romană.

Într-o considerabilă masă de prezentări concrete, de comentarii şi integrări mai restrînse local sau extinse în frontierele invizibile ale comunităţii umane culturale şi artistice, sînt expuse: Imaginea omului în Antichitate, Ev Mediu şi în Renaştere, încheind volumul cu formele surprinzător de variate geografic şi cultural ale Barocului.

★

Considerabila întindere în timp şi dimensiunile neobişnuite ale materialelor i-au conferit inevitabil şi parametri istorici. *Antropologia artistică este în bună măsură şi o istorie a artelor plastice în perioadele selectate de autor*. Întrucît con-

ceptul antropologic modern obligă abordarea lui istorică, ne apare încă o trăsătură caracteristică a lucrării, care susține și în acest fel posibilitatea perspectivei antropologice a fenomenului artistic în artele plastice.

Schimbarea profundă a formei artistice în arta bizantină, comentată cu subtilitate și claritate, ne confirmă, și în acest fel, diferența între anatomic și antropologic. Forma în arta bizantină, folosind vizibilul clasicismului artei grecești, caută să o depășească prin expresia invizibilului unei spiritualități în viziunea religioasă. Interesant proces, comun cu aspirația de totdeauna a cunoașterii esenței fenomenelor, perceptibilă artistului prin dotarea lui deosebită senzorială, imaginativă și afectivă.

Folosirea formei umane ca ornament în sculptura romanică reține atenția cititorului prin erudita ei prezentare în evoluția artelor plastice. Folosirea corpului uman capătă o mare autonomie în manipularea artistică. Ne putem întreba dacă în acest fel sensul antropologic al creației artistice n-a fost pierdut!

Este neîndoielnic că acest sens, așa cum o arată autorul, a început să fie regăsit prin arta gotică ale cărei realizări i-au permis lui Focillon s-o caracterizeze ca „epoca praxiteliană a sculpturii gotice".

Ampla prezentare a curentelor înnoitoare ale artei în Renaștere redă, cu intensitatea artei elene, demnitatea frumuseții corpului omului și reprezentarea lui rațională.

Pe drept cuvînt, un capitol al lucrării caracterizează știința și estetica Renașterii, ca fiind elogiul formei în natură și în artă. Armonia formelor corpului uman o regăsim în natură sau o compunem după modelul ei. Leonardo da Vinci este un exemplu prin legătura ce a făcut-o între structura anatomică și mecanica mișcărilor.

Demn de reținut este transferul în plastica religioasă, de la aspectul mistic la cel realist și pitoresc în comparație cu reprezentarea bizantină, în care forma umană capătă o semnificație proprie și nu simbolică.

Fără pierderea fondului și ritmului, autorul continuă prezentarea filmului formei umane în expresia artistică, a celor mai reprezentative școli și personalități de pictură și sculptură caracteristice Manierismului și Barocului. Stă în competența specialiștilor aprecierea acestui inegalabil efort de informare și redare a unor fenomene culturale și artistice atît de definitorii ale secolelor XVI—XVII în Europa Apuseană. Și în tratarea acestor capitole se caută perspectiva lor antropologică, adeseori copleșită de dominanta fenomenelor istorice ce au impus sau eliminat școli și personalități din circuitul creator.

★

Începînd o lectură obligată a lucrării „Antropologie artistică", am terminat-o cu acea stare de mulțumire colorată cu o stare sufletească complexă pe care o conferă numai contactul cu arta și sublimele ei realizări. Ca într-un film în care secolele s-au mișcat cu viteza minutelor, am avut imaginea artei care a căutat, în forma umană, cînd frumusețea ei intrinsecă, cînd simbolica ei profundă și de atîtea ori folosirea ei ruptă de semnificația antropologică.

Autorul a reușit să ne prezinte cuprinzător o antropologie artistică fundamentată, pe de o parte pe antropologia fizică și culturală, iar pe de altă parte, pe evoluția istorică a picturii și sculpturii. A demonstrat astfel că arta este o

componentă necesară în antropologia culturală, iar forma umană, purtătoare a unui potențial antropologic de expresivitate artistică pe care pictorul și sculptorul le actualizează cu tensiunea personalității și în contextul cultural al epocii.

Autorul „Antropologiei artistice" nu putea fi decît un om de știință și un artist în același timp, capabil să interpreteze forma anatomică umană așa cum este văzută tradițional, într-o viziune artistică și antropologică. Ne demonstrează, de asemenea, erudiție și o îndelungată experiență și meditație, acumulate ca profesor la Academia de arte frumoase din București, medic și pictor, abilitat ca membru al Uniunii artiștilor plastici, investigator în echipele antropologice de teren ale Centrului de antropologie din București, autor a numeroase articole, studii și conferințe, consacrate diferitelor probleme ale anatomiei artistice, formei anatomice ca modalitate de expresie și analizei operei unor maeștri ai artei clasice și naționale.

Monografia ne oferă astfel o deplină garanție de competență și înțelegere a fenomenelor.

Acad. ȘTEFAN MILCU
Președintele Comisiei de antropologie și etnologie
a Academiei R.S. România
*3 ianuarie 1978*

**10 martie 1978**

*Stimate și iubite prieten,*

*Servim, și asta de o viață, eu de la șevalet, iar D-ta de la catedră și cu condeiul, aceeași cauză gratuită și pentru mulți depășită și inutilă. De cînd mă știu, pictez cu pasiune chipuri umane și asta o fac cu respect desăvîrșit pentru cei pe care îi reprezint și pentru meserie, de fiecare dată gîndind să descopăr permanența dramatică și secretul frumuseții ascunse.*

*D-ta, eminent om de știință, cu viciul dragostei pentru artă în sînge, te-ai dăruit studiului corpului uman și, de la înălțimea catedrei pe care o onorezi în chip magistral, ai reușit să depășești rigoarea unei discipline aride, printr-o dimensionare nouă, spirituală, ce solicită pe plan istoric cercetări pasionante asupra prezenței umane în creația artistică de-a lungul veacurilor.*

*Te-am urmărit în paginile manuscrisului „Antropologie artistică" pe care ai avut amabilitatea să mi-l încredințezi spre lectură, înainte de a-l da tiparului.*

*În spațiul acelor 500 de pagini, alături de imensul bagaj informativ, m-am întîlnit cu poezia, extazul, spiritul critic al unui artist și om de știință remarcabil, în fața operelor pe care vrednicii, genialii și pioșii înaintași ai breslei noastre le-au încredințat* prezenței omului. *„În nici un domeniu — scrii — omul nu își dezvăluie cu mai multă forță ființa lui intimă, decît în hotarele artei".*

*Ce admirabil să închini munca ta creatoare unei cauze mari și să acorzi o clipă de bucurie gratuită, prin ceea ce săvîrșești, semenului din orice colț al lumii !*

*La aceasta mă gîndeam în fața paginilor D-tale și, zilnic, lîngă paleta mea. Și fiindcă gratuitatea își are riscurile ei, îți amintesc butada lui Cocteau: „La ce servește poezia?" „La ceva foarte important — răspunde tot el — la ce anume, nu știu bine". Nici noi nu știm la ce servim, de fapt . . .*

*Îți mulțumesc și îți strîng mîna, același admirator de totdeauna,*

CORNELIU BABA

# Cuvînt înainte

Prezenta lucrare face parte din învăţămîntul anatomiei artistice. Ea continuă şi completează „Anatomia artistică", apărută în anii 1959—1965, conturînd o „teorie a formei şi figuraţiei omului" pe care Leonardo da Vinci o propunea artistului. Aceasta ar fi fost adevărata anatomie artistică, pierdută cu timpul, în negura anatomiilor medicale şi în desişul morfologiei antropologice.

Limitarea anatomiei artistice la domeniul studiului corpului şi izolarea acestuia de problemele reprezentării lui artistice mi s-au părut o trunchiere a unui studiu al omului, destinat artiştilor.

Reprezentarea omului, fie şi numai cu scopul instrucţiei, ridică problemele transpunerii artistice şi, implicit, considerarea reprezentării omului în istoria artei. Corectitudinea anatomică nu putea fi despărţită de interpretarea artistică, nici chiar în aplicaţiile practice anatomo-artistice făcute în faţa modelului, cu creionul în mînă.

Comentarea interpretărilor artistice ale formelor omului s-a impus deci învăţămîntului nostru ca o evidenţă conceptuală şi ca o necesitate practică.

Orientarea artistică a „desenului anatomic" impunea consideraţii estetico-istorice ale reprezentării omului în artă. În mod firesc, învăţămîntul nostru a regăsit calea deschisă acestei discipline prin întemeietorul ei, profesorul Francisc Rainer (1874—1944), care a predat la Academia de arte frumoase din Bucureşti, între anii 1921 şi 1938.

Cursurile profesorului constau în comentarea, cu un punct de vedere anatomo-antropologic şi estetico-istoric, a operelor artistice, în special ale antichităţii clasice. Cursurile practice, încredinţate şi ele unor personalităţi cu dublă pregătire, anatomică şi artistică, cum a fost profesorul Horia Dumitrescu, aveau, ca obiectiv, studiul prin desen al pieselor anatomice şi al viului.

Comentariile profesorului Rainer, nescrise, au rămas doar în amintirea foştilor lui elevi.

Actualul laborator de anatomie artistică a avut însă şansa să primească din „Legatul Rainer" materialul didactic ilustrativ al cursurilor de anatomie artistică constînd din 4 500 de fotografii, reproduceri din artă, montate pe cartoane în vederea proiecţiilor la curs, ordonate în 52 de cutii-fişier (cele mai multe din aceste fotografii proveneau din Bärenreiter Verlag, Kassel şi erau însoţite de adnotaţiile Institutului Kunstgeschichtliches Seminar din Marburg, condus de marele istoric de artă, Richard Hamann).

Comentatorul lipsea şi luase cu el vastele cunoştinţe şi arta de neuitat a predării lor.

Observaţiile profesorului, care păreau improvizate, aveau o armătură, secretă pentru auditorii lui, dar dezvăluită pentru posteritate, în notaţia ciclurilor de imagini şi în comentariile estetico-istorice, scrise pe cartoanele fotografiilor. Pe cutiile fişier, profesorul a însemnat, pe alocuri, în limba greacă, al cărui cunoscător era, epocile şi conţinutul iconografic: Egipt, Asiro-Caldeea, Cnossos, Mycene, Tyrint, Kuros şi Koré, Polyclet, Myron, Partenonul, Praxiteles, afroditele etc.

Profesorul fixase astfel, pentru sine, programul unei antropologii artistice.

Studiul omului pentru artişti, începea la Rainer, în anatomie şi antropologie, şi sfîrşea în estetică şi istoria artei. Drumul său ducea de la om la umanism, iar disciplina pe care a gîndit-o pentru artişti trebuia să fie un loc de întîlnire — o răscruce — a ştiinţelor naturii cu disciplinele estetico-istorice.

Am dezvoltat, de-a lungul timpului, ideile profesorului, descifrate în aparatul lui de lucru.

Am urmărit sistematic stilurile reprezentării omului în istoria artei, care au devenit teme de curs, şi apoi principalele capitole ale prezentei antropologii artistice.

Studiul anatomo-artistic al omului a fost legat, astfel, de Antropologia culturală şi de Filozofia culturii.

Încă din anii studiilor filozofiei şi esteticii la Universitatea din Bucureşti, în 1932, am audiat prelegerile cursului „Ştiinţa culturii" cu care profesorul Tudor Vianu pregătise introducerea în „Estetică".

Cultura şi arta Renaşterii şi, îndeosebi, gîndirea lui Leonardo da Vinci, mi s-au părut, atunci, deosebit de importante pentru instrucţia artistică.

Practica artistică pe care o făceam, în acelaşi timp, în atelierul profesorului Camil Ressu la Academia de arte frumoase şi învăţămîntul anatomo-artistic al lui Rainer, găseau astfel o întregire estetico-filozofică în prelegerile lui Tudor Vianu.

„Estetica" sa a apărut în anul 1939; Ştiinţa culturii, sub titlul „Filozofia culturii" a apărut în 1943, în anul în care, absolvind Facultatea de medicină, şi fiind intern de spital, am intrat în învăţămîntul artistic.

O îndelungată practică în învăţămîntul anatomo-artistic m-a orientat către predarea acelei „Teorii a formei şi figuraţiei omului" pe care Leonardo o schiţase nu în manuscrisele de anatomie, ci în acele ce aveau să constituie „Tratatul despre pictură".

Anatomia şi Antropologia artistică alcătuiesc, astăzi, cei doi poli ai acestei „Teorii", care constituie învăţămîntul anatomo-artistic.

Gh. Ghiţescu

*„Ce n'est pas ici ma doctrine, c'est mon étude, et ce n'est pas la leçon d'autrui, c'est la mienne"*

(Montaigne, *Essais*)

# OMUL ȘI ARTA

*„Am declarat : sînt artist. Nu retrag această afirmație, fiindcă este vădit că ea presupune să caut întruna, fără să aflu vreodată"*

VAN GOGH

Savanții nu au putut și nu vor putea poate niciodată să stabilească cu precizie granițele formelor umane și ale primatelor din care descinde omul. Morfologia este un criteriu aproximativ pentru judecarea aptitudinilor funcționale și cu totul insuficient pentru cunoașterea calităților spirituale ale omului. Forme craniene asemănătoare au fost suportul întunericului veșnic al animalității sau al luminii conștiinței umane. Cantități infinitezimale din lumea materială determină efecte colosale în lumea spiritului. Sub ochii noștri, hormonii, modelatorii chimici ai personalității fizice și morale, lucrează ca și la începuturile omenirii, dar, astăzi, ca și atunci, genialitatea umană nu poate fi pusă direct în legătură cu cantitatea. Paleoantropologia nu are astăzi metode mai sigure pentru a deosebi formele craniene ale primului om de ale strămoșului său, decît cele ale fizionomiei de altădată, pentru cunoașterea aptitudinilor intelectuale și morale după trăsăturile feței.

Mîna omului actual, capabilă de performanțele tehnice ale violonistului, nu se deosebește prea mult de mîna care a cioplit silexurile grosolane ale paleoliticului.

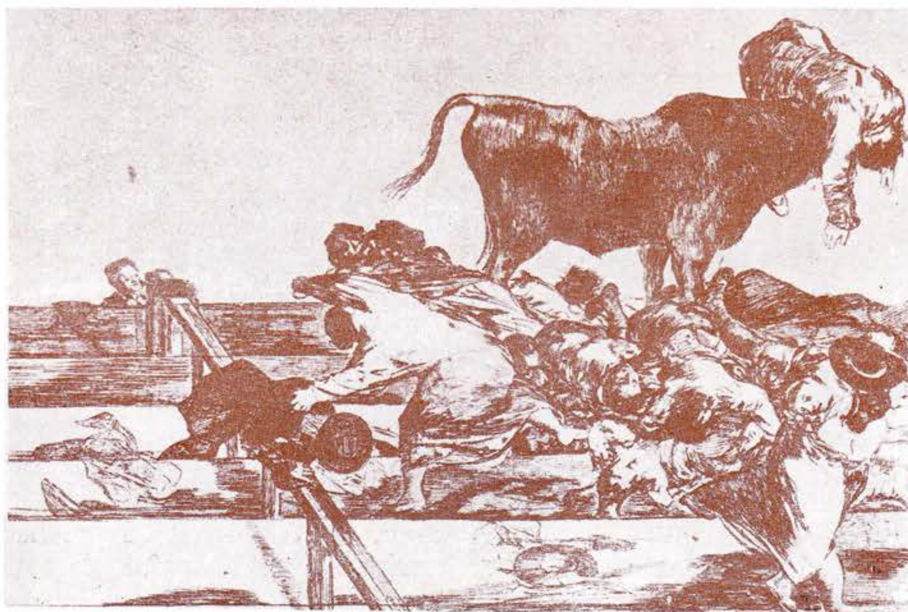
Știința are însă certitudini absolute pentru aprecierea performanțelor spirituale ale omului. În negura erelor geologice și în incertitudinea interpretărilor morfologiei scheletelor paleolitice, omul a fost, cu siguranță, acolo unde s-au găsit urmele industriei sale: instrumentele, care i-au mărit capacitatea de acțiune și obiectele care i-au ușurat viața și conviețuirea.

De asemenea, nu există nici o îndoială că procesul umanizării omului, care nu s-a sfîrșit nici astăzi, a început acolo unde au apărut primele semne ale artei. În grotele magdaleene ale Altamirei începe firul nesfîrșit al istoriei artei pentru care picturile rupestre au aceeași semnificație ca și caietul de schițe al preșcolarului.

Preistoria nu poate spune cu precizie în ce moment, în lumina conștiinței umane, a apărut flacăra veșnică a creației artistice.

„Nici oasele nu i s-au pomenit/ Ale aceluia ce-n zmalț te-a-ncremenit/ Și, frămîntînd, ți-a dat obîrșii noi,/ . . . Dar înmuiată-n sînge și sudoare,/ Unghia lui ți-a pus un zbenghi de floare/ Și, ocolindu-ți coapsa cu subțire/ Chenar, i-a dat noroiului simțire, Tu poți să fii, el poate să nu fie/ Zgîrietura-i teafără și vie/ . . . Brîul tău viu, cînd mîinile-au murit,/ Dă biruință gingașului pipăit" *.

* T. Arghezi, Versuri, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1959, „Dacica" p. 250.



Goya
Tauromahie

Arta la începuturile ei era adînc cufundată în incantațiile magice și în religiile primitive. Nici astăzi nu este dezlegată de morală, de știință și de toate valorile culturii. Dar în toate timpurile, ceea ce numim artă se justifică numai prin valorile proprii, numite de estetica modernă autohtone și nu prin valorile culturale pe care le utilizează, dar care nu se confundă cu arta, valori denumite heteronome. Valoarea artistică nu depinde de subiectul care este reprezentat, ci de modul cum acesta este reprezentat, iar creația artistică este o activitate analoagă activității științifice, morale sau religioase.

La începuturile artei, cîte unul din membrii hoardei, în loc să pornească împreună cu grupul la vînătoare, întîrzia, și singur, în fața peretelui netezit de ape și folosind pămîntul colorat, a imaginat înspăimîntătorul bizon, blînda și fecunda vacă, frumosul ren și calul cel sprinten.

Scopul precis al acestor plăsmuiri ne scapă. A fost unul magic, religios, sau unul practic ? Și de ce, la început, au fost reprezentate numai de animale, iar omul este absent ? Răspunsurile ieșite din presupuneri nu au lipsit. Un lucru este însă sigur, ceea ce ne face astăzi să apreciem figurațiile rupestre este o anumită calitate prin care aceste creații — ale zorilor omenirii — se întîlnesc cu tauromahiile lui G o y a sau P i c a s s o, iar creatorul lor era atunci, ca și acum, o personalitate ieșită din comun, care, legată de o realitate esențială și absolută, străină vieții concrete, a primit numele de artist. Statutul social al artistului nu pare a fi fost niciodată incert. P l a t o n, în imaginația sa, a încredințat conducerea statului unor artiști a căror artă reflectă ordinea universului; conducători de state, prinți și nobili, i-au avut sfetnici și prieteni, iar mulțimile i-au aplaudat.

Nici o discuție despre artă nu poate fi concludentă fără recunoașterea prealabilă a importanței creației artistice, în contextul realității sociale. V a n G o g h a prevenit posteritatea, scriind: „Sînt artist . . . (ceea ce presupune) să caut întruna, fără să aflu vreodată".

Arta este o știință, a afirmat L e o n a r d o, este o cunoaștere în sensul celei intuitive și este o știință, în sensul realizării practice cu ajutorul științei. Această știință, apli-



Marele taur negru din Grota Lascaux ▶



ANTR

cată artei sau picturii, pe care L e o n a r d o a considerat-o artă prin excelență, reprezintă o teorie a formei și a figurației, bazată pe anatomie și perspectivă, și deci pe un concept clar al raportului artei cu natura. Această noțiune de artă-știință o opune L e o n a r d o conceptului medieval de practică empirică, însă recunoaște autonomia sa și caracterul particular al creației, care nu se pot cîștiga, nici transmite cu ajutorul științei.

Prejudecata unei critici anatomice sau perspective a operei artistice vine din confuzia între corectitudine și valoarea artistică, legate, în același timp, de subiect. Știința nu este exclusă din artă, dar a judeca o operă de artă după perspectivă sau anatomie ori după ideile vehiculate de ea înseamnă a nesocoti caracterul specific al creației, al autonomiei artei și, prin aceasta, a confunda două planuri deosebite, două categorii de valori ireductibile. Cunoașterea prin artă a fost confundată cu ideea cunoașterii naturii ca realitate străină spiritului nostru, în inocența și adevărul ei ultim.

Fie că este vorba de imitarea omului sau a restului universului, „natura" de care vorbește artistul nu este „natura în sine", ci una dublu transpusă, o dată de societate și a doua oară de artistul însuși.

Despre intervenția colectivității în reprezentarea normalului din natură, ca imagine socializată, M a t i s s e s-a pronunțat astfel: „Simțurile noastre au o vîrstă de dezvoltare, care nu vine de la ambianța imediată, ci de la un moment al civilizației" . . . F o u c a u l t nu greșește cînd spune în „Les mots et les choses" că noi nu cunoaștem decît ceea ce ne permite să concepem structura mentală a unei epoci; cu toate acestea, constituția acestui sistem de mecanisme mentale fundamentale (pe care îl cunoaște



**Rodin**
Burghezii din Calais,
un personaj din monument



**Rembrandt**
Lecţia de anatomie a profesorului Tulp, detaliu, Amsterdam

bine antropologia) rezultă dintr-o clasificare, necesar arbitrară, de fapte cosmice exterioare, cînd este vorba de o populaţie socială înecată în determinismele de constrîngere ale unui mediu (societăţi „arhaice")*.

Viaţa întreagă a omului poate alcătui materia artei, însă, în plastică, forma omului este aceea care s-a impus ca o permanenţă. Spectatorul este sensibil la limbajul şi vocabularul atît de nuanţat al formelor corpului omenesc, însă eroarea fundamentală a spectatorului de rînd constă în a considera că artistul plastic poate să-şi exprime sentimentele şi ideile prin „expresia" corpului, prin mimică şi pantomimă, în afara mijloacelor specifice ale artei sale: formele, culorile, ritmurile etc. Artistul însuşi este înclinat uneori să creadă în eficacitatea expresiei prin vocabularul mişcărilor şi atitudinilor expresive. Codul expresiei corporale a fost *anterior teoriei* expresiei artistice specifice, iar codificarea, atingînd uneori rizibilul, a venit de la artişti de seamă, ca Le Brun, sau de la fizionomişti talentaţi, ca Lavater. S-a confundat forţa inductivă pe care o au formele corpului şi expresia sa, cu însăşi expresia plastică. Un artist genial ca Rembrandt a început prin a experimenta pe figura proprie, apoi prin mimica şi gestica personajelor, puterea de convingere a expresiei umane. Cu timpul, în măsura în care artistul a coborît către adîncimile sufleteşti, gestica personajelor s-a împuţinat, iar drama adevărată a consumat-o numai în domeniul plasticii, cu mijloacele clar-



* J. Duvignaud, *Sociologie de l'art*, Presses Universitaires de France, Paris, 1967.

obscurului. Leonardo da Vinci nu s-a înșelat, desigur, asupra specificității limbajului plastic, însă a fost primul, în lumea modernă, care a încercat să urmărească, prin ochii savantului, mai mult decît prin ochii pictorului, reacțiile corpului, „locașul sufletului" la mișcările psihice, sfătuind artistul — nu știm astăzi, cu cît temei — să se inspire de la surdomuți, care exprimă gîndurile și sentimentele mai bine decît oricare om. Astăzi, cînd „Cina" nu mai există decît ca o palidă imagine a concepției inițiale, comentatorii nu au încetat să discute „divina conversație" a personajelor și să confunde drama primei comuniuni cu însăși drama picturii.

În Renaștere, Michelangelo a fost adevăratul redescoperitor al principiului antic — mai ales elenistic — al „dramaturgiei plastice" sau al teatrului introdus în plastică. El a mînuit, ca nimeni altul, limbajul mișcărilor corporale, al formelor și tonusului muscular, cunoscînd, ca și cei vechi, marea eficacitate „extraestetică" — spunem astăzi — și larga popularitate a limbajului corpului.

În poezie, echivalentul formelor din plastică sînt, desigur, ideile. Degas, pentru care versurile au fost un adevărat „Violon d'Ingres", mărturisind odată lui Mallarmé că în poezie nu-i lipsesc ideile, acesta i-a răspuns: „Mais, Degas, ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, c'est avec des mots" *.

„Cînd am făcut un tablou frumos, nu am scris o cugetare" — nota Delacroix în „Jurnalul" său... Spiritele de rînd sînt mai mișcate de scriitori decît de muzicieni sau pictori. Arta de a picta este cu atît mai apropiată de inima omului, cu cît ea pare mai materială...

...Mi-am spus de o sută de ori că pictura, adică pictura materială, n-ar fi decît un pretext, decît o punte între spiritul pictorului și acela al spectatorului. Exactitatea rece nu este artă; ingeniosul artificiu, cînd *place* sau cînd *exprimă* este arta întreagă. Pretinsa conștiință a celor mai mulți pictori nu este decît perfecțiunea adusă *artei de a plictisi*. Acești oameni, dacă ar putea ar lucra cu aceleași scrupule la opusul tablourilor. Ar fi interesant să se facă un tratat asupra tuturor falsificatorilor care pot compune adevărul".

În același sens al afirmației specificității și ireductibilității expresiei plastice, Brîncuși a răspuns odată unui amator care admira reușita „oului": „Eu nu fac ouă, eu fac sculptură".

Sociologii au arătat însă că ceea ce artistul și amatorul numesc natură rezultă dintr-o transpoziție care prelungește și modifică imaginea pe care societatea o impune. „Merele" lui Cézanne nu sînt fructe, ci tot atîtea clarificări noi la nivelul semnificațiilor pure.

Cl. Lévi-Strauss are dreptate să spună lui Georges Charbonnier: „În măsura în care opera de artă este un semn al obiectului și nu o reproducere literală, ea manifestă ceva ce nu era dat în percepția obiectului, și care este structura sa, deoarece caracterul particular al limbajului artei îl constituie existența, permanența unei omologări foarte profunde între structura semnificatului și structura semnificantului"**.

* Fr. Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Ed. Le livre, Paris, 1926.
** J. Duvignaud, *Entretiens avec Cl. Lévi-Strauss.*



**Cézanne**
Femeia cu cafetieră,
Muzeul Luvru, Paris

**El Greco**
Laocoon,
National Gallery, S.U.A.

Artistul preia această transpoziție pentru a crea o nouă comunicare, pentru a suscita o participare și a stabili un dialog. Natura este deja elaborată în imagini de către societate și cultura ei. Ea este un sistem de reprezentări pe care grupul sau societatea îl dau în imagine și pe care artistul și-l însușește.

Imaginea naturii și, mai evident, a omului în artă, poartă deci amprenta unei elaborări colective care, prin exponentul personalității artistului, suferă metamorfozele ciclurilor culturale.

Din lumea realității vizibile, care este izvorul creației plastice, forma corpului uman a fost luată cel mai adesea ca suport și vehicul al operațiilor plastice expresive. O știință specială, „Anatomia artistică", s-a născut la un moment dat, din nevoia artistului de a stăpîni cît mai bine vocabularul său.

Forma omului, cunoscută în anatomie prin generalizarea operată asupra tuturor exemplarelor speciei, este asemănătoare cu vorbirea corectă. Artistul, ca și poetul, dobîndește însă întreaga bogăție expresivă printr-o întrebuințare personală și particulară a instrumentului obștesc al comunicării. Ceea ce pentru poet înseamnă ritmul, metafora, inovația limbii, măiestria stilistică, prin care exprimă modul său unic de a înțelege lumea și viața, pentru artist este transpunerea plastică, exprimarea personală,



în acord cu materialul şi cu normele generale ale expresiei plastice. „Pictura este meseria cea mai lungă şi mai dificilă — scrie D e l a c r o i x . — Ei îi trebuie erudiţie, ca şi compozitorului, dar îi trebuie şi execuţie, ca şi violonistului", „Jurnal".

Transpunerea poetică a fost analizată cu multă subtilitate de către R i b o t, în „Logique des sentiments" vorbind în special despre poeţii simbolişti: „Cum să dai acestei materii fluide (care este imaginaţia afectivă) o formă, un corp ? Cum trebuie să o organizezi fără a-i pierde fluiditatea ?

Pentru muzician este uşor, el se exprimă prin sunete, elemente aeriene, care nu plutesc decît în timp. Reprezentările cu contururi fixate — vizuale, tactile, motrice — sînt total excluse sau rare, episodice. Mai mult, notele, intervalele, acordurile chiar nu au o valoare, o semnificaţie fixă; ele sînt mînuite în libertate.

Pentru scriitorul simbolist, emoţiile sînt cu totul altele; el nu poate întrebuinţa decît cuvinte. Cum acestea sînt adaptate să traducă mai bine gîndirea, decît sentimentele, trebuie ca ele să piardă parţial funcţia lor intelectuală şi să sufere o nouă adaptare".

Un prim procedeu, cel mai radical şi cel mai puţin fructuos, constă în a încerca de a da cuvintelor o valoare exclusiv emoţională. Unii simbolişti au ajuns la această tentativă extremă pe care logica lucrurilor o impunea. Ei vor să transfere cuvintelor

rolul sunetelor şi să facă un instrument care traduce sau sugerează emoţia prin simpla sonoritate. Cuvintele trebuie să acţioneze, nu ca semnal, ci ca sunete; ele sînt „notaţii" muzicale la dispoziţia unei psihologii pasionale; poezia devine o formă particulară a muzicii.

Versul „liber", fără rimă, fără număr fix de silabe de formă nedeterminată în ea însăşi, însă suplu, maleabil, pretîndu-se la toate combinaţiile posibile, de sisteme şi armonie, este arătat ca echivalentul sistemului wagnerian de melodie infinită. Unii artişti, dimpotrivă, transformă muzicalul în spaţial şi vizual. În „Odă lui Palestrina", Victor Hugo imaginează o adevărată suită de dantele şi arabescuri: „les dentelles de son que le fifre découpe", exprimînd în limbajul vederii dezvoltarea ritmului auditiv.

În fine, unii vorbesc intrepid de armonie (în sensul muzical), de polifonie, de orchestraţie; simple metafore sau pură copilărie.

Un alt procedeu constă în a utiliza cuvintele uzuale, schimbînd accepţiunea lor ordinară, sau în a le asocia astfel, încît îşi pierd sensul lor precis şi se prezintă şterse, misterioase; sînt „les mots écrits en profondeur".

Un alt procedeu este întrebuinţarea cuvintelor căzute în desuetudine. Termenii uzuali conservă totuşi ceva din sensul lor tradiţional, de asociaţii şi de sentimente condensate în ele printr-o lungă obişnuinţă; cuvintele uitate de patru sau de cinci secole scapă acestei necesităţi, sînt o monedă fără valoare fixă.

Transpunerea artistică are acea putere magică de a transfigura şi a înveşti cu frumuseţe artistică urîtul natural, anormalul, diformul, însuşire care l-a făcut odată pe Pascal să denunţe „vanitatea artei", care ne face să admirăm ceea ce dispreţuim în realitate *.

Comentariile asupra „naturii" în artă părăsesc planul tehnic al operei, trecînd în domeniul „eteromaniei" artei, în care, în special prin reprezentarea figurii umane, sînt atinse profunzimile nebănuite şi ecourile sale largi. Desigur că studiul omului în artă are puţine puncte de contact sau foarte vagi legături cu arta, care a eliminat sau a relativizat valorile eteronomice. Cînd figura omenească este tratată ca o formă rezonantă, supusă ritmurilor ordonatoare şi deformaţiilor puternice, în cadrul dialecticii plastice a formelor, orice analiză anatomică sau morfologică este neadecvată. Aceasta este, de asemenea, puţin concludentă şi în cazul cînd motivul omului este respectat şi reprezentat pentru valoarea lui.

Supunerea formelor „invariantelor plastice" ** sau „momentelor constitutive ale artei" *** înseamnă proiectarea lor într-o regiune a „idealităţii" sau „arealităţii", în care forma naturală a pierdut rînd pe rînd calităţile sensibile, pentru ca, în cele din urmă, ajutată şi de materialul neutru în care este întruchipată, să cîştige pe aceea a stilului. Corpul supus geometriei constructive, în statuara egipteană, ca şi fantomele viziunilor lui El Greco nu pot fi analizate sau măsurate cu măsura anatomică, şi cu atît mai puţin „criticate" de pe poziţiile ştiinţifice. La baza unor asemenea cercetări stă asimilarea artei cu natura.

* „Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux".

** A. Lhote, *Les invariants plastiques*, Ed. Hermann, Paris, 1967.

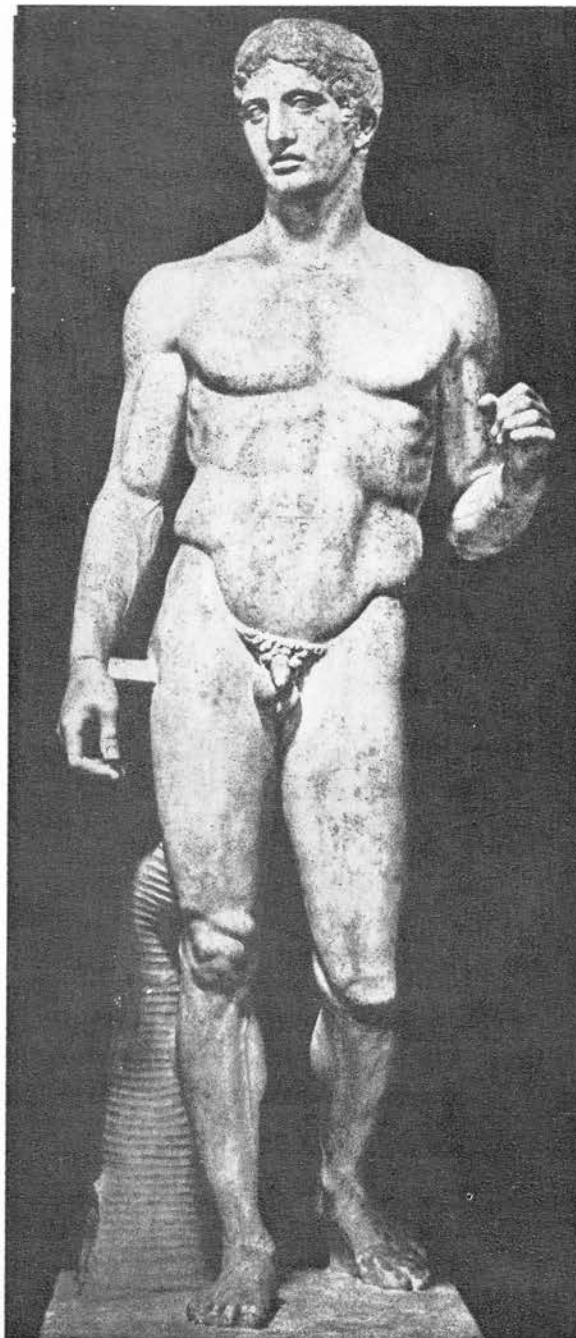
*** T. Vianu, *Estetica, ed. a II-a*, Editura Fundaţiilor, Bucureşti 1939.

Din opera lui Paul Richer, dedicată „criticii ştiinţifice a nudului"*, observaţiile cele mai interesante sînt cele făcute asupra statuarei greceşti, în care stilul artistic aminteşte cel mai mult natura. Dealtfel, lecţiile sale consacrate analizei nudului în artă nu aveau alt scop decît de a fortifica noţiunile căpătate în studiul modelului, ilustrul anatomist recunoscînd că: „partea de interpretare variablă după timpuri şi locuri a fost întotdeauna considerabilă căci, deşi sprijinită pe ştiinţa nudului, arta trăieşte şi se nutreşte din ideal. Simpla copie a modelului viu nu a fost niciodată scopul suprem şi exclusiv al artei". Antropologi sau amatori de artă mai puţin orientaţi în problemele estetice, prin lucrări similare, vrînd să demonstreze acordul artei cu realitatea, nu au făcut decît să demonstreze distanţa care separă imaginea artistică a omului de forma lui reală **.

Omul reprezentat în artă, singur sau în relaţii semnificative cu alte figuri, vehiculează un conţinut ideal şi este o mărturie a unei viziuni originale a artistului.

Înainte de a fi apreciat şi reprezentat pentru frumuseţea lui, corpul uman era închipuit ca purtătorul unor valori sociale, morale sau religioase. Cunoaşterea statuarei antichităţii prin descoperirile arheologice a fost legată de pierderea sensului simbolic al reprezentării omului, imaginea sa fiind considerată numai sub unghiul realizării artistice ***.

Încărcată cu semnificaţii religioase, figura umană devine în arta bizantină o mărturie vizibilă a unei realităţi spirituale invizibile, în timp ce în Trecento, cu arta lui



**Polyclet**
Doriforul, copie romană, Napoli

* P. Richer, *Le nu dans l'art. Egypt, Assyro-Chaldée, La Grèce, Le Moyen-Âge*. Ed. Plon, Paris, 1925

** H. C. Stratz, *Die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst*, J. Springer Verlag, Berlin, 1914.

*** H. Schulze, *Das weibliche Schönheitsideal in der Malerei*, Diederichs Verlag, Jena, 1912.

Giotto, „omul pătrunde în istoria sacră, ca în propria lui istorie"*. Divinizarea umanului sau umanizarea divinului ţine astfel de forma şi evoluţia sentimentului religios.

În cadrul vieţii sociale, semnificaţiile omului şi influenţa lor asupra formelor artei au dus la imagini care reflectă însuşirile statornice ale morfologiei lui sau la opere în care înfăţişările sînt mai mult sau mai puţin particulare.

Omul, divinitate a Greciei Clasice, cu atribute tipic omeneşti, coboară la particular şi individual în Elenism şi, mai ales, în busturile şi capetele de caracter ale Antichităţii Romane.

Individualismul Renaşterii reînvie apoi portretul în pictură şi sculptură şi glorifică personalitatea în monumentele publice.

Reflexiunile omului asupra lui, cuprinse în antropologia filozofică, îşi au un corespondent în concepţia formei lui în artă. Idealismul filozofiei platonice, morala stoică a Antichităţii Tîrzii, exaltarea orgoliului uman în speculaţiile filozofice ale Renaşterii, naturalismul antiumanist au fost legate, prin „transformările ideii de om"**, în imagini artistice mereu reînnoite.

Alegerea tipului uman nu depinde însă numai de orientarea culturală a epocii, ci este şi o replică a artistului, a structurii lui psiho-fiziologice şi a personalităţii lui morale şi spirituale. Rubens exaltă energia şi elanul vital al omului, formele şi forţele herculeane ale bărbatului şi monumentalitatea şi hiperfeminitatea femeii. În schimb, Van Dyck, elevul şi, un timp, colaboratorul său, cu o altă concepţie despre lume, cu o altă structură psiho-fiziologică, împrumută personajelor pictate ceva din graţia, delicateţea şi frumuseţea sa, puţin feminină.

Animaţia figurii a fost considerată ca una din marile cuceriri ale plasticii greceşti timpurii, în timp ce dramatismul excesiv, pateticul şi teatralul încheie în Elenismul Tîrziu experienţele cele mai îndrăzneţe asupra figurii umane.

Forma omului, ca deţinătoare a unor energii latente, de atitudine, şi mişcările, ca semn al vieţii spirituale şi al personalităţii morale, au atins, prin geniul lui Michelangelo, limitele principiului expresiv al corporalităţii.

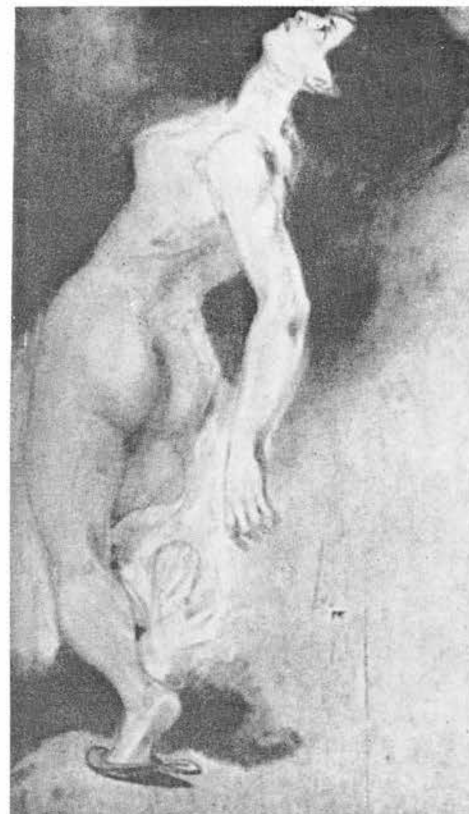
În timp ce „maniera" sa deschidea căile retoricii Barocului, Rembrandt exprima profunzimile sufleteşti ale omului, spiritualizînd imaginea lui materială şi înnobilînd aspectele vulgare ale vieţii, prin forţa expresiei plastice. Drama jucată de elementele plastice a înlocuit, la el, patosul expresivităţii fizice şi limbajul grandilocvent al gesturilor.

Tema corpului uman (anatomia, morfologia, fiziologia, expresia feţii şi simbolica afectivă şi ideativă a mişcărilor) alcătuieşte o parte importantă din răsunetul subiectiv al operei de artă. În afară de simbolismul cu care e încărcată, figura umană acţionează asupra sensibilităţii noastre prin calităţile biologice reprezentate. Ne plac tipurile normalităţii optime, exemplarele sănătoase, robuste, viguroase şi, invers, ne displac, ne înfricoşează sau ne umplu de o stranie teroare creaţiile infernale ale unui Hieronymus Bosch sau anomaliile, mutilările şi distrofiile, cum sînt cele ieşite din halucinaţiile lui Goya, lumea de coşmar a demonilor, fantomelor sau apariţiilor fantastice, care înfrîng legile naturii.

Influenţa asupra spectatorului a acestei componente „extraestetice" este fără îndoială mijlocită de structura operei. „Puntea aruncată între suflete" — cum a numit

* R. Huyghe, *Les puissances de l'image*, Ed. Flammarion, Paris, 1965.
** T. Vianu, *Transformările ideii de om*, Editura Tradiţia, Bucureşti, 1946.





Rembrandt
Sacrificiul lui Manoah

Delacroix
Moartea lui Sardanapal, studiu pentru un personaj

D e l a c r o i x arta — este solid ancorată în realitate, deşi se ridică în regiunile înalte ale lumii poetice.

Structura însăşi a operei nu poate fi concepută în afara acestor valori. Tipurile artistice pe care le distinge estetica sînt clădite pe înrudirea valorilor extraestetice. Astfel, tipurile idealismului şi realismului în reprezentarea omului sînt legate de caracteristici deosebite ale morfologiei lui. De asemenea, ansamblul calităţilor formale, stilul, nu poate fi conceput fără principiul de asociere găsit în elementele extraestetice. Grupînd operele în jurul agentului artistic, personalitatea artistică, epocă, naţiune, stilul este, în acelaşi timp, o noţiune sistematică şi istorică.

Clasicismul Antic, Clasicismul Renaşterii, Clasicismul Francez sînt stiluri istorice, dar pot fi considerate şi ca tipuri artistice sau categorii sistemice ale operelor cu viziuni asemănătoare. De asemenea, Elenismul Antic, Manierismul artei apusene de la sfîrşitul secolului al XVI-lea, Barocul, Romantismul sînt stiluri istorice, dar pot fi privite şi ca tipuri sistemice, alcătuind prin laturile lor comune „formele anticlasice" ale artei*.

„Individul clasic — scria G. C ă l i n e s c u — este utopia unui om perfect sănătos trupeşte şi sufleteşte, n o r m a l (slujind drept normă altora), deci c a n o n i c.

* G. R. H o c k e, *Die Welt als Labyrinth*, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1957.

Individul romantic este utopia unui om complet a n o r m a l (înţelege: excepţional, dezechilibrat şi bolnav), adică cu sensibilitatea şi intelectul exacerbate la maximum, rezumînd toate aspectele spirituale, de la brută la geniu. Expresiile trebuie luate într-un sens cu totul literar, evitîndu-se confuzia cu patologia medicală" *.

Valorile extraestetice, subsumate unităţii estetice a operei, nu pot fi desprinse şi considerate separat, numai din unghiul de vedere al vieţii. Dacă măsura anatomică nu este aplicabilă omului figurat, fără a ţine seamă de structura artistică a operei, analiza sa stilistică nu este de conceput în afara morfologiei şi fiziologiei omului.

O asemenea analiză nu se limitează numai la „nud" şi nu poate fi o „critică anatomică", ci o cercetare antropologică în care morfologia şi expresia întregesc imaginea vizibilă a omului.

Speculaţiile asupra formei operei de artă au dus uneori la subminarea şi chiar la suprimarea formelor din natură. Preocupările formale excesive, care au fost numite „formalisme", au avut mai multe întruchipări; unii artişti au căutat originalitatea, prin exagerarea şi exaltarea la paroxism a anumitor tendinţe ale înaintaşilor. Aceste imitaţii excesive în exagerări au fost numite „manierisme". Alţi artişti au îngrădit fantezia creatoare prin reguli prestabilite, reprezentînd codificări ale realizărilor izbutite din trecut; aceştia au fost „academiştii".

În vremea din urmă, o serie de artişti, poeţi, mai ales, au considerat fenomenele ca simboluri ale unei realităţi ascunse, misterioase. Realitatea aproape lipsită de forme a devenit o materie pur afectivă. Astfel, pentru „simbolişti" elementul senzorial s-a pulverizat, iar lucrurile au fost înlocuite prin emoţia lor.

„În epocile de decadenţă — scrie D e l a c r o i x în „Jurnalul" său — nu există şansă de a supravieţui decît pentru geniile foarte independente... Mediocritatea în aceste lungi secole de uitare a frumosului este mai plată încă decît în momentele cînd pare că toată lumea poate profita de gustul simplului şi adevărului, care este în aer".

Originalitatea epocii moderne este de a urmări ca, prin pură simţire, poezia să realizeze întreaga sa funcţiune. Absolutizarea valorilor pur estetice în opera de artă este legată de o îngustare a orizontului omenesc şi, în consecinţă, de o limitare a influenţei asupra maselor largi de spectatori.

În acest sens, un sculptor contemporan (M. G i m o n d, „Notes sur le portrait") a putut spune următoarele: „Un bust nu trebuie să servească psihologia, anatomia, filozofia sau istoria, nici să ne informeze asupra vieţii particulare a autorului, domenii străine plasticii. El tinde să probeze ceea ce cuvîntul nu poate să exprime, să facă imposibilă orice descriere şi să suprime orice comentariu".

Expresia este strict de ordin plastic şi nu provine nicidecum de la mimică.

Este un joc de începător să faci ceea ce mulţimea numeşte o faţă expresivă, dificultatea este de a atinge majestatea şi misterul pe care natura le ascunde bine**.

* G. C ă l i n e s c u, *Principii de estetică*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1968.
** J. B e n d a, *La France byzantine*, Ed. Gallimard, Paris, 1945.

# ANTROPOLOGIA ȘI PORTRETUL

*„Îți trimit portretul pentru a putea fi totdeauna cu tine, chiar și atunci cînd moartea ne va distruge".*

E R A S M U S,
dedicație către T h o m a s M o r u s, pe dipticul Petrus Aegidius-Erasmus de Q u e n t i n M e t z y s

Artistul, „ochiul universului" este adevăratul descoperitor al adîncimilor personalității. Dincolo de prezența corporală a figurii pe care erudiția antropologilor a încercat să o definească, îndeosebi cantitativ, artistul a intuit viața spirituală a omului și s-a ridicat pînă la simbolismul însușirilor spirituale, creînd în portret omul, simbol al celor mai înalte aspirații ale umanității.

Pe drept cuvînt, portretul a fost considerat ca paradigma personalității. Esența ființei a fost înfățișată, în toate timpurile, prin ceremonialul atitudinilor și al gesticii. Astfel se întîlnesc, peste secole, expresiile afecțiunii, bunăvoinței și demnității umane din frescele egiptene, cu înfățișările plăsmuite de acei „imagiers poètes d'antan", încorporate marilor catedrale medievale.

Una din virtuțile latinității a fost însă scrutarea sufletului prin figură. Figura omului a fost văzută, fie cu ochii fizionomiștilor romani, pentru care „totul se găsește în fizionomie", și care au reprezentat eroii lui T a c i t u s, fie cu spiritul moralizator al portretiștilor care s-au inspirat din „Caracterele" lui L a B r u y è r e.

Deși îmbinarea rigorii plastice cu „expresia psihologică" a fost în toate timpurile condiția afirmării valorii operei, accepțiunea cea mai comună a raportului conținutului ideativ sau a sentimentului cu forma a fost aceea pe care R o d i n a ilustrat-o în capitolul „Âmes de jadis, âmes d'aujourd'hui" din notele înscrise în „Conversațiile" sale: discuția faptului plastic, ca realitate psihologică*.

„De-abia ajunși în fața lui Voltaire: Ce minune! exclamă maestrul. Este personificarea malițiozității.

Privirile ușor piezișe par să pîndească un adversar. Nasul ascuțit seamănă cu cel al unei vulpi, pare că se răsucește spre a adulmeca în dreapta și în stînga abuzurile și situațiile ridicole; îl vezi palpitînd. Dar gura! Ce capodoperă! Este încadrată de două cute ironice, parcă rumegă cine știe ce sarcasm.

O față bătrînă foarte șireată, iată impresia produsă de acest Voltaire totodată atît de vioi, de firav și de puțin bărbat. Și după cîteva momente de contemplare: ochii aceștia! Încă o dată... sînt diafani, sînt luminoși!

* A. R o d i n, *L'art Entretiens réunis par P. Csell*, Ed. B. Grasset, Paris, 1919.



Houdon
Voltaire

S-ar putea spune dealtfel același lucru despre toate busturile lui H o u d o n. Acest sculptor a știut să redea mai bine decît în pictură sau în pastel transparența pupilelor. El le-a perforat, le-a sfredelit, le-a incizat; a subliniat impreciziile spirituale și ciudate care, luminate sau umbrite, imită uimitor scînteierea luminii în pupilă. Și ce diversitate în privirea tuturor acestor măști! Finețe la Voltaire, bonomie la Franklin, autoritate la Mirabeau, gravitate la Washington, duioșie la M-me Houdon, zburdălnicie la fiica sculptorului și la cei doi fermecători copii Brogniart. Privirea reprezintă mai mult de jumătate din expresie la acest statuar; prin ochi el citea sufletele și acestea nu mai aveau pentru el nici un ascunziș. De aceea nici nu este nevoie să te întrebi dacă busturile lui seamănă cu originalul.

— Socotiți deci că asemănarea este o calitate foarte importantă?

— Desigur . . . indispensabilă! . . . Trebuie însă să ne înțelegem asupra genului de asemănare necesar la portret și la bust.

Dacă artistul nu reproduce decît trăsăturile superficiale, așa cum poate să o facă fotografia, dacă consemnează cu exactitate diversele linii ale unei fizionomii, fără să le lege de un caracter, nu merită cît de puțin să-l admiri. Asemănarea pe care trebuie să o obțină este aceea a sufletului, numai aceasta interesează, pe aceasta trebuie să o caute sculptorul sau pictorul dincolo de aceea a măștii. Într-un cuvînt, trebuie ca toate trăsăturile să fie *expresive*, adică să contribuie la revelarea unei conștiințe . . .

Nu există nici o muncă artistică, la drept vorbind, care să ceară atîta perspicacitate, ca bustul și portretul. Se crede uneori că meseria de artist cere mai multă îndemînare manuală decît inteligență. E de ajuns să privești un bust reușit pentru a-ți da seama că lumea se înșeală. O astfel de operă echivalează cu o biografie. Busturile lui H o u d o n, de pildă, sînt scrise ca niște capitole, de memorii, epoci, rasă, profesie, caracter personal, totul este indicat în ele.

Cele mai mari dificultăți pentru artistul care modelează un bust sau pictează un portret nu provin totuși din opera pe care o execută. Ele provin . . . de la clientul care-i comandă opera.

După o lege ciudată și fatală, cel care-și comandă chipul se încăpățînează totdeauna să combată talentul artistului pe care l-a ales.

Foarte rar se întîmplă ca un om să se vadă așa cum este, și, chiar dacă se cunoaște, nu îi este plăcut ca un artist să-l înfățișeze cu sinceritate.

El cere să fie întruchipat sub aspectul său cel mai neutru şi cel mai banal. Vrea să fie o marionetă oficială sau mondenă. Îi place ca funcţia pe care o exercită, rangul pe care îl deţine în societate, să şteargă cu desăvîrşire omul care este în el. Un magistrat vrea să fie o robă, un general, o tunică împodobită cu aur.

Aşa se explică dealtfel succesul atîtor portretişti mediocri şi fabricanţi de busturi, care se mărginesc să redea aspectul impersonal al clienţilor lor, fireturile şi atitudinea lor protocolară. Aceştia au de obicei mai mult succes, pentru că îi potrivesc modelului lor o mască de bogăţie şi solemnitate. Cu cît un bust sau un portret este mai emfatic, cu atît seamănă mai bine cu o păpuşă ţeapănă şi pretenţioasă şi cu atît clientul este mai mulţumit.

Poate că nu a fost totdeauna aşa. Anumitor seniori din secolul al XV-lea, nu le-a plăcut, pare-se, să fie prezentaţi pe medaliile lui Pisanello în chip de hienă sau de vulturi. Erau mîndri că nu se aseamănă cu nimeni sau iubeau, venerau arta şi acceptau dura sinceritate a artiştilor ca o pedeapsă impusă de un duhovnic. Tizian nu a şovăit nici el să-i facă Papei Paul al III-lea un bot de viezure, nici să sublinieze asprimea dominatoare a lui Carol Quintul sau pornirea spre desfrîu a lui Francisc I, şi prin aceasta se pare că nu a pierdut deloc favoarea lor. Velázquez, care l-a înfăţişat pe Filip al IV-lea ca pe un bărbat foarte elegant, dar nul, şi care a reprodus, fără să-l măgulească, maxilarul lui care atîrna, nu a fost totuşi îndepărtat de acesta. Şi astfel, monarhul spaniol şi-a dobîndit, în faţa posterităţii, imensa glorie de a fi fost protectorul unui geniu.

Dar oamenii de astăzi sînt altfel făcuţi, încît se tem de adevăr şi adoră minciuna...

Natura este întotdeauna frumoasă; este de ajuns să înţelegi ceea ce ne arată. Vorbeşti de o figură inexpresivă. Nu există aşa ceva pentru un artist, pentru el orice cap omenesc este interesant. Dacă un sculptor accentuează, de pildă, elementul fad al unei fizionomii, dacă ne arată un nerod absorbit de grija de a se împăuna în lume, el face un bust frumos . . .".

Cercetările experimentale asupra expresiei, întreprinse de noi în cadrul Colectivului de antropologie al Academiei R.S. România prin anchetele antropologice din anii 1956—1959, efectuate în Valea Bistriţei Moldoveneşti, au adus o serie de constatări interesante asupra laturii morfologice şi aspectului tipologic al activităţii expresive.*

* Gh. Ghiţescu, *Anatomie artistică*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1965, *vol. III.*



Goya
Portretul lui Ferdinand
Guillemardot, Muzeul Luvru, Paris



Rodin
Clemenceau



Daumier
Parlamentul monarhiei din iulie, un personaj, bronz

Unele din concluziile cercetării extinse la analiza operelor plastice, în care este reprezentată figura umană și în special studiul portretului plastic, au prilejuit o serie de observații asupra capacității intuitive a artistului și, indirect, asupra valorii conținutului social-istoric al operei plastice.

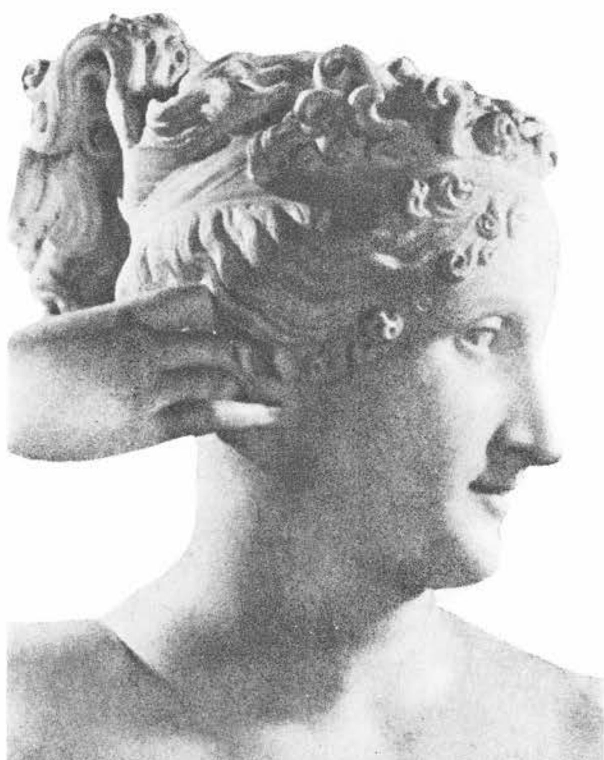
Cu ajutorul înregistrărilor cinematografice s-a urmărit comportamentul persoanelor în cadrul unor experimente care au căutat să se apropie de situațiile obișnuite ale vieții. S-au urmărit, în special, mișcările expresive ale figurii în efort, durere fizică și gama expresivă, veselă și tristă.

În studiul kinogramelor, prin vizionarea filmelor imagine cu imagine, s-a notat desenul figurii de repaus, intensitatea (amplitudinea) și nuanțarea (extensiunea) mișcărilor, ritmul desfășurării mișcărilor și gama afectivă dominantă.

Analiza a constatat că în mișcările expresive există o modalitate individuală de a folosi musculatura feței cu implicația dominantă a unei zone a anumitor grupe musculare, cu intensități anumite și cu participare simetrică sau asimetrică a jumătăților figurii.

În afară de forma particulară a oricărei expresii (atenție, bucurie, tristețe, efort), s-a observat revenirea frecventă a unei formule expresive pe care am numit-o laitmotivul sau stereotipul expresiv.

Laitmotivul reprezintă forma individuală a unei expresii de ordin afectiv sau ideativ (bucurie, tristețe, anxietate, dezgust, dispreț), care apare ca o constantă în raport cu restul modalităților expresive. Această constantă poate fi recunoscută și ca



**Canova**
Venus victorioasă



**Daumier**
Parlamentul monarhiei din iulie, un personaj, bronz

o nuanţă particulară a expresiilor deosebite, reprezentînd în ultimă analiză rezultatul tendinţei de sistematizare individuală a mişcărilor expresive.

Comparînd imaginile expresiilor tipice (extrase din film) cu figura de repaus (fotografiată fără recomandaţii speciale de nemişcare sau alte indicaţii de poză), se constată că aceasta păstrează reziduul atenuat al expresiilor tipice sau laitmotivul expresiv.

Mai mult, desenul figurii poartă imprimate în trăsăturile stabile caractere derivate din sistematizarea expresivă individuală şi aceasta, cu atît mai intens, cu cît individul este mai aproape de vîrsta matură.

Sistematizarea mişcărilor este, astfel, unul din principalii factori ai aspectului individual al fizionomiei, alături de caracterele de construcţie, de ordin static, studiate cu preferinţă sau exclusiv de antropologie.

Constatările făcute asupra expresiei, prin studiul experimental şi prin înregistrările cinematografice, ne-au sugerat o analiză a portretului din plastică sub raportul documentării sale antropologice, adică al asemănării cu modelul şi al redării conţinutului psihic şi personalităţii acestuia sau al individualizării.

Este bine cunoscută în plastică noţiunea de asemănare de suprafaţă şi de profunzime a portretului cu modelul. Prima redă ceea ce este banal şi nesemnificativ în înfăţişarea sau mişcările personajului, cea de a doua, descoperă personalitatea modelului, astfel încît portretul devine, în acelaşi timp, un document istorico-social şi unul strict individual. În mod aproape firesc această latură de profunzime a personalităţii, scoasă

la iveală de intuiția artistică, nu este recunoscută cu ușurință de amatorul de rînd și este negată adesea de către persoana portretizată.

Asemănarea banală corespunde unei construcții generice și unei expresii impersonale adaptate condițiilor sociale ale existenței. Aceasta poate fi comparată cu uniformitatea îmbrăcămintei, supusă regulilor și fluctuațiilor modei. Astfel se prezintă portretele „de aparat" și portretele „poze" ale Barocului, portretele „tandre" ale Rococoului sau portretele „statuare" din timpul lui B o n a p a r t e.

Mijloacele de care uzează artistul pentru reprezentarea realistă a laturii sufletești sau a personalității psihologice și social-istorice a modelului constau în reprezentarea formei capului, a desenului figurii, a înclinației sau torsiunii capului și a bustului și adesea a mișcării sau poziției mîinilor.

Elementele expresive, aflate într-o solidaritate reciprocă, sînt reprezentate într-un repaus relativ. Toate par a sublinia expresia figurii, care permite un maximum de nuanțare expresivă.

În portretele psihologice, expresia nu reprezintă o stare sufletească trecătoare, ci o anumită constantă pe care o putem compara cu laitmotivul desprins din studiul totalității expresiilor subiectului.

Constanta expresivă care reprezintă modul de sistematizare individuală a mișcărilor poate fi desprinsă prin intuiția artistică din studiul atent al modelului în cele mai variate mișcări expresive sau din observația figurii de repaus ce cuprinde deja, într-o formă mai mult sau mai puțin atenuată, laitmotivul expresiv.

„Mișcarea" modelului în portret, care este de fapt un repaus relativ, rezumă concluziile unui film și are multă analogie cu reprezentarea oricărei mișcări corporale în artă; ea nu se suprapune niciodată instantaneului fotografic. S-a remarcat astfel că Discobolul lui M y r o n este reprezentat într-o poză în spirală, care face impresia unei mișcări de rotație perpetuă.

Observațiile de ordin antropologic pot lămuri unele caracteristici de conținut ale portretului realist.

Portretul ocolește în mod sistematic mișcările violente și stările sufletești trecătoare. El reprezintă constante expresive, intuite de artist prin considerarea întregii game de expresii ale subiectului.

Portretele psihologice înfățișează persoane mature, de regulă bărbați. Maturitatea este condiția sistematizării și fixării laitmotivului expresiv. Portretele feminine ocolesc reprezentarea mișcărilor expresive, ca fiind contrarii frumuseții.

Portretul de profil pune în valoare, în special, construcția capului. El este nedefinit din punct de vedere expresiv.

Portretul psihologic înfățișează o constantă expresivă individuală, împinsă adesea pînă la caricatură. În legătură cu acest caracter, s-a spus că „nu există portret fără caricatură" ( A n d r é L h o t e ).

În istoria portretisticii, se pot distinge epoci care au pus accentul pe expresia individuală sau pe trăsăturile generale de caracter. Portretele epocii elenistice au exprimat mai intens personalitatea, iar portretele romane au accentuat la maximum caracterele individuale.

În Renaștere, portretele lui D ü r e r, B a l d u n g G r i e n, G r ü n e w a l d, C r a n a c h, se caracterizează printr-un spirit analitic accentuat, în timp ce portretele lui L e o n a r d o, R a f a e l și, într-o oarecare măsură, T i z i a n, înclină spre reprezentarea tipicului și a trăsăturilor general omenești. Printre moderni, G o y a, în secolul







**Delacroix**
Portretul lui Chopin

**Degas**
Portretul unei cîntărețe

Portretul lui Lucius
Caecilius Jucandus

al XVIII-lea (Portretul familiei regelui C a r o l a l I V-l e a, spre exemplu) și D a u m i e r, în secolul al XIX-lea (Reprezentanții Parlamentului regelui L u d o v i c—F i l i p, realizați mai întîi în sculptură), unesc observația ascuțită cu ironia și umorul caricatural, în contrast cu contemporanii lor, D a v i d și I n g r e s, care s-au interesat mai mult de persoana socială a modelului.

În rezumat, reprezentarea expresiei în artă, ca și reprezentarea mișcării în general, nu se limitează la alegerea unui instantaneu expresiv, ci operează o sinteză a expresiilor caracteristice*.

Cunoașterea artistică a modelului poate fi comparată cu studiul unui film, care înregistrează cele mai variate expresii ale subiectului, din care se desprinde sistematizarea sau laitmotivul expresiv, iar intuiția artistică a expresiei poate fi confruntată cu analizele psihologice cele mai profunde și mai nuanțate din literatură ale unui B a l z a c sau D o s t o i e v s k i, spre exemplu**.

Cît privește fizionomia, încă din Antichitate, cercetarea acesteia a fost orientată spre cunoașterea corespondențelor între trăsăturile corpului, și în special ale feței, și însușirile psihice și trăsăturile de caracter. Expresia fizionomiei înseamnă ansamblul trăsăturilor morfologice înțelese ca semne ale însușirilor psihice. În acest sens, se vorbește despre o expresie a figurii: veselă, tristă, răutăcioasă, inteligentă etc.

Ipoteza corespondenților morfo-psihici, verificată adesea în practică, nu a căpătat pînă astăzi gradul de obiectivitate necesar alcătuirii unei științe a fizionomiei. Lucrări mai noi de fizionomie invocă faptele de observație și recurg la cele mai diferite izvoare de informație din experiența fizionomiștilor trecutului. În aceste lucrări, descrierea morfologică se adresează, în special, feței și mîinii, care este considerată o replică a feței***.

Una din orientările fizionomiei s-a îndreptat către găsirea corespondentelor fizionomice ale temperamentelor****.

O altă orientare este aceea bazată pe ipoteza unei imprimări a expresiei active în trăsăturile stabile ale figurii*****. D a r w i n a întrevăzut posibilitatea unei asemenea cercetări******, iar P i d e r i t******* a încercat realizarea sa, indicînd sursele de erori posibile și greutățile de care este legată. În timp ce fizionomiștii, care au căutat stabilirea corespondențelor morfo-psihice, puneau pe același plan caracterele morfologice generale moștenite cu cele dobîndite, P i d e r i t a privit expresia fizionomică numai din punctul de vedere al mimicii, devenite habituale.

Se poate observa că personajul pe care individul îl joacă prin mimică în viața de toate zilele nu corespunde totdeauna cu fondul real al afectivității sale aparente în expresia spontană a emoțiilor. Așa-numitele figuri de caracter, brăzdate adînc, repre-

* W. H e l l p a c h, *Deutsche Physiognomik*, W. Gruyter & Co. Verlag, Berlin, 1942.

** L. R o s a, *Espressione e mimica*, U. Hoepli Ed., Milano, 1929.

*** C h. R o c h e t, *La figure humaine scientifiquement etudiée*, Paris, 1942.

**** L. M a c-A n l i f f e, *Les tempéraments*, Ed. Gallimard, Paris, 1926.

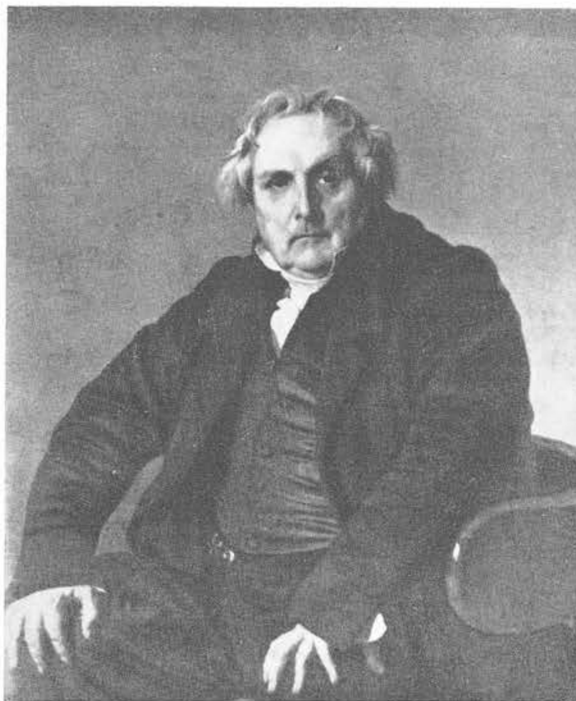
***** F r. L a n g e, *Die Spraches des menschlichen Antlitzes*, J. F. Lehmann, Verlag, München, 1939.

****** C h. D a r w i n, *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, Ed. C. Reinwald, Paris, 1877.

******* P i d e r i t, *Mimik und Physiognomik*, 1862.

zintă adesea fizionomia persoanei sociale în care modelul unui comportament sau profesiunea şi-au imprimat, prin repetare, trăsăturile. În aceste condiţii, cercetarea se mişcă într-un domeniu nesigur şi este sortită să rămînă în afara obiectivităţii ştiinţifice.

Calităţile înnăscute ale sistemului nervos sau particularităţile biochimice şi hormonale ale organismului influenţează caracterele generale ale activităţii psihice, care alcătuiesc temperamentele. Temperamentele, care se manifestă în forţa, echilibrul şi mobilitatea proceselor psihice, pun o amprentă specială asupra manifestărilor motorii expresive. Legătura pe care o au însuşirile psihice, temperamentale, cu fizionomia, trebuie înţelese nu numai ca o acţiune mecanică de imprimare a expresiei active, ci ca o corelaţie morfo-psihică stabilită de factori endocrini şi biochimici. O anumită fizionomie are o serie de caractere moştenite sau dobîndite odată cu trăsăturile psihice. Fizionomia este aspectul local al construcţiei corporale, iar construcţia este corelată cu anumite particularităţi psiho-fiziologice.



**Ingres**
Portretul lui Louis Bertin, Muzeul Luvru, Paris

Se disting trei aspecte ale înfăţişării: figura naturală, podoaba figurii şi trăsăturile dobîndite, sau amprenta habituală. Aceste trei aspecte care se suprapun în aceeaşi înfăţişare nu pot fi confundate fără a da naştere erorilor de interpretare a caracterelor fizionomice.

Faţa naturală poartă, ca şi corpul în întregime, semnele ereditare, vizibile, în primul rînd, în asemănările familiale. Prin cunoaşterea unui număr cît mai mare de ascendenţi s-ar putea stabili măsura în care anumite trăsături revin în diverse combinaţii în cercurile familiale.

Familiile aparţin popoarelor care cuprind, la rîndul lor, diverse grupe de tipuri antropologice diferenţiate prin amestecuri şi izolări geografice, sociale şi culturale. Studiul tipurilor antropologice în sînul popoarelor, întreprinse de antropologia etnică este, în primul rînd, un studiu al aspectului natural al fizionomiei.

Figura naturală aparţine, în acelaşi timp, tipului morfologic în care se împletesc particularităţile moştenite ale jocului hormonal şi influenţele mediului fizico-geografic. În fiecare grupă de tipuri antropologice se poate recunoaşte deviaţia polară a tipurilor morfologice, avînd însă participări cu proporţii deosebite în diversele grupuri.

Figura naturală primeşte o serie de caractere de la podoabe naturale, cum sînt părul sau barba; artistice, coafura, anumite tăieturi ale bărbii, machiajul figurii, şi podoabele artificiale. Podoaba alcătuieşte etno-fizionomia ale cărei particularităţi formează, de multe ori, deosebirile cele mai evidente dintre popoare. Antropologia etnică şi etnografia izolează aspectul natural şi aspectul etnic al fizionomiei. Caracterizarea antropologică şi cea etnografică trebuie să se întîlnească într-un



Heermann
Bustul lui
August cel Puternic, Dresda

studiu de ansamblu al fizionomiei. Podoaba figurii este strîns legată de formele culturale ale popoarelor, iar în sînul aceluiași popor, schimbările în timp și variațiile în spațiu ale specificului împodobirii, lasă să se întrevadă influențele hotărîtoare ale modei.

În Antichitate, portul bărbii la greci și absența sa la romani alcătuiau una din trăsăturile fizionomice distinctive ale celor două popoare, iar în timpurile moderne, sub influența modei, același popor a cunoscut epoci succesive în care s-a purtat sau a lipsit barba.

Așa-numitele „figuri de epocă" sînt definite, într-o bună măsură, prin caracterul specific al podoabei naturale care, împreună cu costumul, alcătuiesc interesante pagini din istoria artei și culturii unui popor.

Înfățișările au avut, în unele epoci, aspecte atît de unitare, încît s-a putut vorbi în istoria artelor de o „figură gotică" sau „figură barocă", după cum astăzi domină, în țările europene, o înfățișare uniformă a podoabei și costumului, care a apărut încă de la jumătatea a doua a secolului trecut.

Cele două aspecte suprapuse în aceeași înfățișare se imprimă cu intensități deosebite, așa încît unul din ele poate să domine, acoperind sau mascînd pe celelalte.

Același fenomen se constată și în aprecierea seriei de caractere ale unuia din aspecte. Culoarea neagră domină într-o măsură atît de mare, la populațiile negre, celelalte caractere, încît acestea au fost diferențiate în reprezentarea artistică numai prin culoare. Capacitatea subiectivă de deosebire a caracterelor este subordonată în acest caz unei percepții fundamentale, care este aceea a culorii. Pe de altă parte, capacitatea de diferențiere a caracterelor fizionomice este crescută pentru populația din care facem parte, în timp ce pentru populațiile străine intervine o puternică tendință de tipizare.

A treia serie de caractere imprimate pe figură sînt cele datorite trăirii fiziologice și psihice individuale. Vîrsta, starea de nutriție și factorii fizici exercită o acțiune continuă de modelare a țesuturilor moi ale figurii. Influența factorilor fizici — umiditatea, soarele, vîntul — este atît de puternică, încît la persoanele care duc viața în aer liber, figura arată o îmbătrînire mai precoce, care contrastează cu restul aspectului corpului.

Alături de factorii atmosferici, eforturile fizice care produc tensiuni și contracții ale musculaturii feței brăzdează adînc figura și alcătuiesc acele fizionomii profesionale, legate de muncile grele susținute. Solicitările de efort continue sînt analoage solicitărilor mimice expresive, care sfîrșesc prin a se imprima, după cum se imprimă și solicitările infinitezimale legate de buna sau reaua stare a funcționării organismului. Tulburările organelor interne își creează drum către sistemul nervos central și, prin intermediul acestuia, acționează asupra musculaturii striate, influențînd trăsăturile feței, care poartă adesea amprenta suferințelor cronice.

În seria factorilor care modifică trăsăturile figurii se înscrie și modalitatea vorbirii. Vorbirea pune în mișcare grupele musculare din apropierea gurii, cu intensități deosebite, după cum articulația se face înspre buze sau înspre fundul gurii. Limba franceză, spre exemplu, necesită o mișcare amplă a buzelor, în timp ce în limba engleză, pronunțarea cuvintelor se face cu mișcări reduse ale buzelor și cu o articulație în părțile adînci ale gurii. S-a observat că tensiunile musculare și imprimarea lor în trăsăturile feței sînt mai accentuate la anglo-saxoni, la care expresia corporală este stăpînită, iar gesturile sînt economice, în timp ce figura este mai puțin brăzdată la italieni, care au o mare mobilitate a corpului și capului și o vie gesticulație. S-a mai constatat, la unele populații, un diformism sexual accentuat al expresiei. La flamanzi, olandezi, scandinavi, femeile arată o mai mare înclinație spre mișcările vii, vorbire și veselie, în timp ce bărbații sînt măsurați în vorbă și gesturi.

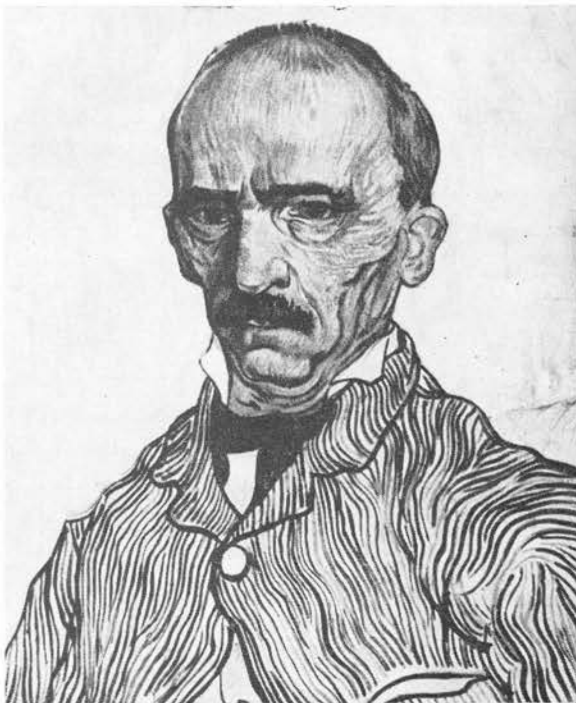
În legătură cu aceste deosebiri ale expresiei biologic fundamentate, istoriograful I. L a n g e* a făcut interesanta constatare că în arta greacă predomină pantomima și gestul, iar expresia corporalității în statuară precede apariția expresiei figurii, în timp ce în arta gotică, figura a fost animată înainte ca să fi apărut mișcările corporale.

Cercetarea fizionomiei, înțeleasă ca o întreită suprapunere de caractere antropologice, etnice, habituale, se situează în domeniul de întîlnire a științei cu arta. Dacă intuiția și simțul artistic al formei au fost arătate ca factori importanți în precizarea seriei caracterelor biotipologice sau antropologice, cu atît mai mult aceste calități sînt necesare în aprecierea caracterelor etnice și habituale, care nu pot fi supuse operațiilor metrice și statistice.

* I. L a n g e, *Darstellung der Menschen in der älteren griechischen Kunst. Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst*, Strassburg, 1933.



Corot
Portret



Vincent van Gogh
Portret



Holbein
Lady Henegham, Windsor Gallery

Distincția fizionomiilor tipice ale unei populații apare deci ca o problemă mai complexă decît cercetarea tipurilor antropologice. Fizionomiile cele mai caracteristice ale unei populații nu constituie numeric o majoritate decît în cazuri excepționale*. Experiența a arătat că tipicul înfățișărilor reprezintă, de obicei, 1/3 din totalitate sau chiar mai puțin**.

Regula numerică este, în orice caz, o verificare a unei selecționări intuitive, prealabile, a tipurilor. Documentele artistice asupra fizionomiilor unei populații alcătuiesc, pentru fizionomiști, un material de studiu deosebit de prețios.

Obiecțiunea adusă portretului pictat sau sculptat, ca material de studiu fizionomic, este puțin întemeiată***. Ea se bazează pe argumentul că fiecare portret reprezintă o interpretare născută din combinația intimă a celor două naturi puse în contact.

Imprimînd stilul propriei lor personalități, marii portretiști au operat, în același timp, adevărate sinteze ale înfățișării multiple a persoanelor. Vorbind despre puterea artistului de a releva trăsăturile caracteristice ale modelului, Leonardo da Vinci spune într-una din adnotațiile sale: „Înaintea unui portret, chiar părinții și prietenii trebuie să rămînă uimiți de ceea ce pictorul a putut să vadă în model" (Pelladan, La dernière leçon de Léonard).

Viziunea artistică este calea prin care este descoperită natura intimă și profundă a unei înfățișări, după cum în preferințele artistice, pentru anumite tipuri, se arată capacitatea de selecționare a fizionomiilor tipice ale populației.

Constatarea că în majoritatea portretelor lui Holbein apare fața tipică a șvabilor, sau că în unele portrete ale lui Dürer apare înfățișarea franconă, s-ar putea face și în legătură cu alți artiști care au reprezentat fizionomiile tipice ale cercurilor populației pe care au cunoscut-o. Ar fi interesant, din acest punct de vedere, un studiu al tipurilor fizionomice ale poporului nostru, așa cum apar în arta lui Aman, Grigorescu sau Luchian.

Un istoric de artă**** observă că Anglia lui Henric al VIII-lea, cu întreaga societate a timpului, este pentru noi o apariție istorică vie, deoarece înfățișarea acestor oameni a fost fixată în opera lui Shakespeare și în portretele lui Holbein. O cercetare științifică a fizionomiei, care să răspundă nevoii artistului de a se orienta mai ușor în varietatea aspectelor figurii omenești, este astăzi abia întrevăzută.

* Fr. Lange, *op. cit.*, p. 32.
** W. Hellpach, *op. cit.*, p. 32.
*** Ch. Darwin, *op. cit.*, p. 32.
**** K. Haemmerling, Sachsenverlag, Dresden, 1950.

# PERSONALITATEA ARTISTULUI

Personalitatea umană este o structură complexă, comportînd mai multe „nivele de integrare" și în consecință, necesitînd colaborarea mai multor discipline pentru studiul și înțelegerea ei integrală. Sînt reunite, în acest scop, discipline care cuprind întregul teritoriu al cunoștințelor umane, de la științele materiei pînă la acelea ale spiritului: fizico-chimia, fiziologia, psihologia, sociologia și antropologia culturală. Aceste discipline cercetează dubla natură a omului, ființă materială și spirituală, căutînd alcătuirea contradictorie, antinomică a personalității umane, individualitate biologică și personalitate morală în același timp, ființă integrată în universul cosmo-biologic, în universul culturii și în lumea valorilor, dominate de valorile supreme ale moralei, „la gloire et le rebut de l'univers" după P a s c a l, „realitate ontoaxiologică", după antropologii moderni*.

Condițiile biologice și culturale ale persoanei umane, antinomia personalității, arată unitatea istorică și dialectică dintre om și natură, faptul că omul, realizînd unitatea dialectică între biologic și social, marchează un „salt calitativ" în istoria naturii. Saltul calitativ este, deopotrivă, un salt de la ontologic la axiologic, o ascensiune de la planul biologic (ontologic) la cel axiologic.

Individualitatea biologică se prezintă, morfologic, ca o unitate relativ coerentă și stabilă (mai ales la vertebratele superioare, mamiferele hominide).

În această individualitate s-au stabilit mai multe „nivele" de structură și integrare, reprezentînd fiecare o lume proprie, însă cooperînd la unitatea edificiului în care se integrează. În ordinea avansului către lumea vizibilă, aceste nivele sînt: nivelul atomic și molecular, planul celular al organelor și organismului, planul vieții psihice individuale, planul social, apoi acela al speciei și biocenozei. În această structură etajată, fiecare nivel își are legile proprii, dar fiecare implică funcționarea nivelului subiacent. De la virus la om și de la celulă la specie, biologia cunoaște nivele de integrare de o complexitate crescîndă, cu integrarea succesivă a nivelelor inferioare.

Pentru studiul personalității, este important faptul că fiecare nivel de organizare reprezintă un prag unde se schimbă brusc obiectivele, metodele și condițiile de observație.

* I. B i b e r i, *Essai sur la condition humaine.*

Pe planul atomic se deceleează și activitatea moleculară, și fenomenele fizice și electrice ale miceliilor coloidale. În acest plan se integrează ansamblul fenomenelor intracelulare și al raporturilor între nucleu și citoplasmă. La rîndul lor, celulele și țesuturile sînt subordonate individualității biologice unificatoare a organismului. Fiecare nivel reprezintă un univers particular cu legi specifice: structura electronică a materiei atomice este dominată de legile cuantelor; ea este diferită de nivelul molecular fizico-chimic existent la nivelul celulelor, iar acesta este diferit de fenomenele vitale conduse de legi fiziologice dirijînd nivelul organismului. Nivelul inferior este definit în termeni de fizică și chimie, nivelul superior, în termeni de organizare, de mecanism logic și de funcționare automată.

Fiecare plan posedă o specificitate și, în același timp, are o strînsă intricație funcțională. Fiecare etaj al realității, atomic, molecular și fiziologic, se integrează într-un nivel superior, păstrîndu-și structura și specificitatea funcțională. Fiecare etaj, dependent de cele superioare și inferioare, reprezintă o altă structură, un alt plan de organizare, un alt ritm funcțional, ireductibil la fenomenele desfășurate la scară subiacentă. În rezumat, există, în același timp, diferențiere calitativă și strînsă dependență funcțională.

Locul de articulație a acestor fenomene eterogene prin structura de ansamblu, însă intim dependente prin activitatea sinergică, se află în molecula gigantă de A.D.N. (acid dezoxiribonucleic) în care se găsește informația ereditară. Permanența ființelor vii se datorește reproducerii tuturor speciilor chimice de la o generație la alta.

Dar nu toate speciile chimice își formează propriile lor copii. Nici o proteină nu dă naștere unei proteine identice, proteinele nu se reproduc. Ele sînt organizate pe baza A.D.N.-ului, care intră în constituția cromozomilor. În celulă, singur acest compus, datorită unei structuri particulare, posedă proprietatea de a fi reprodus prin propria lui copie.

Codul genetic este înscris în structura fizico-chimică a moleculei de A.D.N., însă dezvoltarea în timp a viitorului organism — modalitatea lui reacțională la condițiile variabile ale mediului — reprezintă fenomene distincte de domeniul morfo-fiziologic inițial (dependent de nivelul fizico-chimic). Fizico-chimia reprezintă astfel substratul material al memoriei speciei și memoriei individuale.

După calcule, substratul fizico-chimic al memoriei și cunoștințelor unui om, geniul și talentul său sînt conținute în aproximativ 0,02 g acid nucleic.

Apariția acizilor nucleici în evoluția biologică și organizarea lor în sisteme biochimice capabile de autoreglare marchează apariția nivelului vital, distinct de planul atomic și molecular, dar dependent de el.

La acest nivel, organismele pot fi considerate ca sisteme cibernetice complexe a căror autoreglare este bazată pe mecanismele „feed-back", mecanisme acționînd pe principiul retroacțiunii, datorite unei informări făcute prin organe senzoriale speciale.

Continuitatea și desfășurarea proceselor vitale sînt dependente de „programul" localizat în genele cromozomilor. Autoreglarea asigură constanta mediului interior, „homeostazia" lui Claude Bernard.

Planul fenomenelor psihice, legat de apariția scoarței cerebrale, aduce, fără să anuleze automatismele, posibilitatea unor alegeri între mai multe comportamente posibile, ca răspuns la condiții unice și irepetabile ale mediului. Planul fiziologic al echilibrului automatismelor obținute prin mecanismele „feed-back" precede noul

nivel, nivelul psihologic definit prin posibilitatea de alegere, bazată pe mecanismul reflexelor condiționate studiate și interpretate pe plan biologic și filozofic de către marele fiziolog I. P. P a v l o v în opera sa experimentală.

Orientarea în mediu cu ajutorul reflexelor condiționate, legate de apariția scoarței cerebrale, caracterizează lumea animalelor superioare, dotate cu un psihic elementar.

Apariția omului reprezintă o mutație structurală. Omul continuă să viețuiască pe plan concret, animalic (planul reflexelor condiționate de „primul sistem de semnalizare", de excitațiile directe ale simțurilor, prin agenții fizici), dar îl depășește prin capacitatea de a trăi pe planul imaginarului, datorită limbajului și gîndirii legate de el, posibilă cu ajutorul reflexelor condiționate de „al doilea sistem de semnalizare" în care excitantul este cuvîntul încărcat de un sens... Prin gîndire și limbaj, omul devine creatorul lumii valorilor prin care este continuat și îmbogățit universul material. Astfel, omul a trecut de la planul biologic, căruia îi este destinat animalul, la planul cultural, acționînd asupra naturii și asupra lui însuși.

De la viața instinctivă care vizează strict conservarea și reproducerea, omul s-a ridicat la un plan de existență unde instinctele egoiste pot fi înfrînate, pînă la sacrificiul persoanei proprii, pentru triumful unei idei, atingînd treapta eroilor umanității, printre care se numără atîția artiști plastici, eroi și, de cele mai multe ori, martiri ai pasiunii lor pentru ceea ce se numește „frumos".

Sustras condiționării pur biologice, omul creează un nou nivel cosmic, acela psihocultural, dominat de valorile etice, nivelul libertății morale și al responsabilității față de sine și față de semeni. Este de la sine înțeles că valorile estetice nu pot fi concepute ca independente față de valorile etice, de responsabilitatea și conștiința morală, care înalță nivelul uman deasupra celui animal.

Explicația științifică a structurii antinomice a personalității, în antropologia modernă, permite înțelegerea unității structurale a omului, în care se contopesc instinctul și rațiunea, oniricul, subconștientul și luciditatea conștiinței.

Abdicarea de la zona conștientă și coborîrea în zonele obscure ale subconștientului, în imperiul arhaic, primitiv, al instinctelor, promovată de unele curente ale artei moderne, ca Suprarealismul sau teatrul și literatura absurdului, denotă o concepție antropologică în care apare o imagine trunchiată și mutilată a omului. Cel care a abdicat de la controlul rațiunii și s-a situat în afara responsabilității morale și-a pierdut fundamentul condiției umane.

Arta subconștientului, este, în concepția freudiană, un mijloc de sublimare a instinctelor refulate, dintre care instinctul sexual este unul din cele mai puternice. Refugiul în subconștient, în abisul psihicului, din arta iraționalului și a absurdului, este rezultatul nevoii, uneori imperioase a omului, de a scăpa de rigorile rațiunii, de „calvarul conștiinței", cum a numit P a v l o v dureroasa existență a condiției umane.

Creația personalităților artistice excepționale a arătat că angoasa legată de trăirea dramei scurgerii timpului și a anticipării inexorabilității morții, care este legată de conștiința umană, poate să fie stăpînită și convertită în valori stenice, printr-o înaltă orientare spirituală și morală și printr-o ordine și o bună igienă mintală.

Creator al universului valorilor culturale, omul suferă, în același timp, influența propriilor lui creații, a mediului viu, social și cultural. Producătorul de valori este, în același timp, el însuși produsul culturii, și antropologia culturală distinge diverse tipuri umane legate de civilizațiile diferitelor epoci. Astfel, odată cu civilizația istorică europeană și cu începuturile figurației omului în plastică, apar și tipurile reprezentării

lui. Istoria reprezentării omului în plastica europeană a cunoscut mai multe tipuri ale omului grec, apoi omul elenistic, „civis romanus", omul medieval, bizantin, romanic și gotic, omul Renașterii, al Manierismului, al Barocului, omul Clasicismului din secolul al XVII-lea, omul secolului luminilor în secolul al XVIII-lea, omul Neoclasicismului, al Romantismului, omul epocii industriale din secolul al XIX-lea și, în sfîrșit, omul civilizației electronice din zilele noastre.

Personalitatea umană, creatoare a valorilor culturale, poartă deci, în afară de caracterele programării ereditare, calitățile rezultate din integrarea într-un ansamblu socio-cultural sau din lumea valorilor proprii.

Programarea ereditară tinde la menținerea unității, autenticității și originalității personalității; integrarea socio-culturală este condusă de tendința omului de a deveni din ce în ce mai mult el însuși și în cele din urmă de a se depăși pe plan spiritual, prin „setea de absolut", care a caracterizat în toate timpurile marile spirite umane, oameni de știință, filozofi și mai ales artiști. Acel „stirb und werde" al lui Goethe nu exprimă altceva decît dorința omului de a depăși propria condiție umană și de a se regăsi fortificat, prin sacrificiul pentru o idee. Evaziunea din imperiul tiranic al programării ereditare nu este posibilă decît prin dezvoltarea laturii sale psihice, etice sau estetice, în mediul valorilor socio-culturale. Adaptarea la condițiile socio-culturale, învățarea limbii, căpătarea deprinderilor sociale și a cunoștințelor tehnice, profesionale, reprezintă însuși procesul educației și nu este decît o continuare a procesului biologic al dezvoltării. Este un proces de formare a legăturilor informaționale cu mediul social, asimilarea patrimoniului achizițiilor umane, conservate pe calea extragenetică, nonbiologică a culturii, care se reface cu fiecare generație.

Umanizarea omului prin educație, începută de educatori, este continuată de către individul însuși, de-a lungul întregii sale vieți. Ea urmărește dezvoltarea perpetuă a personalității, atît sub raport fizic, cît și spiritual.

Dacă orice educație individuală are rădăcini sociale și tinde spre lărgirea orizontului cultural și creșterea responsabilității morale, atingerea acestui ideal de integrare socială nu poate fi obținut decît prin dezvoltarea capacității creatoare individuale, care se realizează prin contactul nemijlocit cu realitatea și prin acțiunea sa directă asupra acestei realități.

Este crezul care stă la baza educației prin muncă și pentru muncă, după principiul exprimat altădată prin dictonul: „faire et en faisant, se faire". În ultimă instanță, educația produce un plus de umanizare a omului, umanizare în care libertatea și autonomia individuală sînt armonizate cu idealurile societății.

Între tipurile activității umane, arta este aceea care s-a arătat a fi domeniul principal al realizării tendinței spre perfecțiune, iar artistul este tipul uman care, de cele mai multe ori, cu sacrificiul persoanei fizice, și prin trăirea teribilelor drame ale conștiinței, a atins idealul umanizării. Shakespeare a arătat, în mod genial, marele forțe ale sensibilității și capacității expresive ale artistului, reliefîndu-le prin contrastul cu limitarea capacității afective a omului de rînd.

Hamlet, primind actorii care trebuiau să întindă o cursă conștiinței regelui, se mustră astfel: „O, ce grosolan sînt, ce sclav nedemn! Nu este monstruos, că acest comedian, pentru o simplă ficțiune, pentru umbra unei dureri poate să-și mlădieze

atît de puternic sufletul său ideii, încît se face palid, și are lacrimi în ochi și nebunie în gesturi, încît vocea i se frînge și totul în el ascultă de voința ideii? Și toate acestea, pentru nimic! Pentru Hecuba!

Dar ce este Hecuba pentru el și el însuși pentru Hecuba? Și totuși el o plînge".

„Am văzut minerii Ruhr-ului — spune un sociolog (J. Duvignaud, „Sociologie de l'art") — urmărind cu pasiune, într-o liniște religioasă, tînguielile nesfîrșite ale Antigonei, așa cum a redat-o Hölderlin. Ce aveau ei comun cu mica prințesă pentru că îndeplinise un rit, care era deja desuet, barbară, condamnată la moarte cînd Sofocle a urcat-o pe scenă? Și cu toate acestea, minerul s-a simțit îndoliat... Creaturi imaginare, care ne leagă mai mult decît carnea din carnea noastră".

Caracterul înalt diferențiat al ființei artistului a făcut ca el să fie privit ca o „personalitate scandaloasă", legat de o realitate străină vieții concrete, care este absolvită pentru individualismul exacerbat, pentru puterile transcendentale care i se atribuie.

Artistul trebuie să dea formă materialelor lumii exterioare — naturii — și mărturisind, sau comunicînd descoperirile sale, să aibă ecou asupra spectatorilor. „Intuizione expressa", a numit esteticianul Benedetto Croce legătura indisolubilă între intuiție, conținutul și forma operei, „immagine del cuor", a spus Michelangelo.

Există un proces dialectic între impulsul creator și lumea exterioară. După Leonardo, lumea este văzută „nella mente del suo spettatore" și este exteriorizată de către artist prin „manuale operazione".

Glorificarea impulsului creator și a personalității artistului a fost puternică în arta Romantismului. „Cînd nu sînt excitat, ca șarpele în mîinile Pythiei, devin rece" spunea Delacroix. Dar absolutizarea puterilor formatoare ale personalității a vizat-o cîndva Flaubert, care a vrut să scrie o carte fără obiect, „sur rien", care să se mențină numai prin forța interioară a stilului, „comme la terre, sans être soutenue, se tient en air".

Pura creație din nimic a însemnat, în cele din urmă, pierderea contactului cu spectatorul, care, printr-o îngustare de conștiință, a socotit formalismul ca fiind însăși esența artei.

Poziția contrară, de informare excesivă — obiectivă — a dus la acele curente care pot fi puse sub semnul „sociologismului", apărute mai ales din dorința de absolutizare a ideilor politice.

Cînd Anatole France a afirmat că principala sa sursă de informație a fost dicționarul Larousse, desconsiderînd aparent în această glumă conținutul operei literare, nu a făcut decît să accentueze faptul că arta are un mod specific de a înfățișa conținutul de idei, ceea ce-i conferă valoarea proprie a operei, numită valoarea estetică.

Arta posedă o forță de adîncire a cunoașterii universului, care este deosebită de alte forme de cunoaștere. Din acest punct de vedere artele au un caracter comun și se deosebesc, toate, de cunoașterea teoretică a lumii.

Folosind contrastul dintre cunoștințele anatomice, livrești, și intuiția artistică, Rodin reliefează specificitatea artei astfel: „Este posibil ca denumirile anatomice să aibă efectul deplorabil de a impune spiritelor prejudecata diviziunii formelor corporale. Marea linie geometrică și magnetică a vieții rămîne ca și frîntă în privirile spectatorului; aceste analize teoretice — avertizează Rodin — au alterat la neinițiați, sensul adevărului. Cu puterile lui, ignorantul nu vede decît detaliile aparente ale lucru-

rilor; izvorul expresiei, sinteza, singura elocventă, îi scapă. Este regretabil că descrierea anatomiei aduce, într-un fel, argumente ignoranței necunoscătorilor, atrăgîndu-le, prin cuvinte, atenția asupra diverselor părți din care se compune arhitectura corporală. Aceste cuvinte pedante, biceps, triceps brahial, ca și aceste cuvinte comune, braț, gambă, nu au o semnificație plastică. În sinteza operei de artă, brațele, gambele nu contează decît dacă se aseamănă după planuri care le unesc în același efect. Tot așa este și în natură, care nu se preocupă de descrierile noastre analitice. Artiștii mari procedează cum compune natura, nu cum descrie anatomia" (A. Rodin).

Intervenția personalității artistului asupra naturii se manifestă, în operele izbutite, prin ceea ce s-a numit stil. Personalitatea artistului este agentul principal al stilului, înțeles în sensul cel mai larg, ca o organizație unitară și originală, în care factorii formali și de conținut se găsesc într-o legătură indisolubilă. El este rezultatul unei tendințe a personalității artistice, care a fost numită „Kunstwollen", „Bildform", „Vorstellungsform".

Poetul filozof, Lucian Blaga*, în cele două lucrări dedicate stilului („Filosofia stilului", 1924 și „Spațiul mioritic", 1936), consideră stilul ca fiind determinat de două categorii de factori: unul conștient, care nu este cel mai important, numit de el, „nisus formativus", apetitul formei, nevoia de a întipări tuturor lucrurilor „forme articulate în duhul unei stăruitoare consecvențe", și factorul „abisal", factor „de subsol", al psihologiei individuale și colective care alcătuiește „cadrele orizontice". Pentru creația populară românească, acest cadru orizontic a fost, după Blaga, sentimentul înnăscut al unui spațiu ondulat, deal-vale, „spațiul mioritic".

Din punct de vedere sociologic, stilul este considerat ca un produs al societății, sau, mai precis, al culturii unei anumite pături sau clase sociale, al cărui exponent este personalitatea artistului. Deși stilul, ca formă, este explicabil numai prin factorii extra-estetici, este „o pătrundere a valorilor extraestetice, în estetică", cum a precizat Lucian Blaga.

Din punct de vedere al stilului, natura este mută. Natura, de care nici un artist nu se îndoiește că este izvorul nesecat al inspirației artistice, al reînnoirii și progresului său neîncetat, nu ar putea fi izvor pentru stil, dacă ea însăși ar avea stil**.

„Din ziua în care am conceput pe Balzac, am devenit un alt om" — a spus Rodin, marcînd trecerea către un stil de exprimare mai eliptic, mai unitar și mai original, care anunță drumul dezvoltării ulterioare a sculpturii. Brîncuși a văzut și el în Balzacul lui Rodin piatra de hotar a sculpturii moderne.

Înfățișările multiple ale omului în artă sînt legate de diferențele de structură ale culturilor și, în consecință, de diferențele stilurilor și ale personalităților creatoare.

* L. Blaga era inițiat în lucrările de „psihologie abisală" ale lui Freud și Jung și în cele de „morfologia culturii" ale lui Frobenius și Alois Riegel, cercetători care au văzut unitatea stilistică a tuturor domeniilor culturii unei epoci: arta, metafizica, etica, politica, obiceiurile și îmbrăcămintea, privindu-le sub semnul unor simboluri spațiale — acelea ale spațiului în care s-a dezvoltat cultura.

** Termenul stil poate fi aplicat metaforic și produselor naturale care realizează, fără echivoc, anumite direcții de dezvoltare. În acest sens, putem vorbi de „stiluri corporale", stilurile de construcție corporală (somatice), stilurile antropologice, stilurile dezvoltării, ale sexualizării, pe care, noi, pentru înlăturarea confuziei, le numim „tipuri".

„Metamorfozele omului în artă", cum le-a numit Malraux (în „Le Museé imaginaire"), nu se limitează la arta europeană, ci se extind la artele Orientului și, în special, la arta budistă, indo-chino-japoneză*.

Într-o analiză a „problemei personalității în artă", esteticianul Joseph Gantner**, într-o lucrare în care examinează destinul imaginii omului de-a lungul istoriei artei, arată că personalitatea se ascunde în operă sub trei aspecte: ca personalitate artistică, ca personalitate reprezentată și ca personalitate a spectatorului, care receptează opera.

În marile stiluri medievale și în general în „stilurile sacre" (după Malraux), personalitatea artistului nu apare nici ca maestru, acestea fiind stiluri colective, nici ca reprezentare (autofigurare), întrucît artele sacre vizează transcendentalul pe care îl simbolizează (nu îl figurează), nici ca spectator, deoarece acesta se află într-un raport irațional cu vizibilul.

În arta contemporană, abstractă, nefigurativă, artistul coboară în el (autofigurarea fiind o prezență ascunsă), iar spectatorul nu este amestecat decît ca întrebător. În acest sens, al prezenței ascunse, nefigurate, a artistului, poate fi înțeleasă notația lui Klee: „În realitatea aceasta (a artei), eu nu sînt sesizabil, căci locuiesc la morți, ca și la nou-născuți, ceva mai aproape de inima creației și nu îndestul de aproape".

Privite în istoria artei, manifestările personalității se întind de la extrema negație a existenței lor pînă la apoteoza totală. În arta sacră medievală, personalitatea este ascunsă sub simbolurile divinității. În trecerea de la Evul Mediu la Renaștere, asistăm la o ascensiune a personalității, pînă la totala sa coincidență cu realitatea, în opera lui Rafael, Dürer sau Holbein.

În acest moment al echilibrului, accentul creației este pus pe formă și pe stabilitatea ei. Înfățișarea umană, în care Erasmus a văzut ironic „îmburghezirea, sfinților", este statică, „tectonică", așa cum a numit-o Wölfflin în analiza stilistică a Renașterii și Barocului, sau în analiza formelor „închise", stabile și a formelor „deschise", mobile.

Către sfîrșitul Renașterii, chipul static al omului s-a transformat într-unul dinamic. Ruptura echilibrului între personalitatea artistului și realitate a apărut cu forță și prevestitor, în opera lui Michelangelo, pentru a se continua în opera manieriștilor (dintre 1520, de la moartea lui Rafael și 1560, la începutul Barocului). În special în operele Barocului (unind personalități foarte deosebite, ca: Tizian, Rubens, Rembrandt, Goya), odată cu afirmarea puternică a personalității, arta își schimbă morfologia. De la formă, accentul alunecă spre expresie, de la static la dinamic, de la formele închise, la cele deschise, de la tectonic și plastic, la fluid și pitoresc.

Personalitatea artistului pătrunde acum cu putere opera și coboară în adîncul ființei umane în creația lui Rembrandt, după cum prevăzuse Leonardo în adnotația plină de sens pentru personalitatea artistului: „E chi pinge figure e non puo esser lei, non lo so porre". „Și cine pictează figuri și nu poate să fie el, înseamnă că nu este nimic".

* A. Malraux, *Le museé imaginaire*, Ed, Gallimard, Paris, 1965.
** J. Gantner, *Schicksale des Menschenbildes von der romanischen Stilisierung zur modernen Abstraktion*, Franke Verlag, Bern, 1958.



Goya
Autoportret



Rembrandt
Autoportret, National Gallery, Londra

În arta contemporană, care poate fi socotită începînd de la hotarele Impresionismului, odată cu destrămarea, apoi pulverizarea obiectelor, s-a dat o lovitură puternică și afirmării personalității, ajungîndu-se, în ipotezele abstracte ale artei contemporane, la negarea ei totală.

După G a n t n e r, forțele opuse oglindirii personalității în artă, care modifică sau limitează puterea ei de afirmare, au fost: atracția antică spre tipic, codificat și legiferat; subordonarea medievală față de forțele divinității, și, în cele din urmă, îndoiala modernă asupra existenței forței finite.

Eclipsarea personalității a apărut la toate stilurile care au urmat anticul, la toate clasicismele. În arta sacră medievală, subordonarea la o putere divină lucrează cu și mai multă forță împotriva personalității. Forța dumnezeiască este pretutindeni și pălește orice formă umană, individuală, iar semnătura omului este acoperită de simbolism și metaforă.

Ștergerea personalității în arta modernă, prin îndoiala asupra posibilității finitului, își are originea în îndoiala lui M i c h e l a n g e l o și a lui L e o n a r d o, în noua frumusețe cîștigată prin eliberarea formelor de simbolismul sacru. Ei s-au îndoit și de valoarea perfecțiunii formelor finite, adoptînd acea manieră care a fost numită „non finito", lucrare oprită la unul din stadiile elaborării, punînd în lumină mai mult zbuciumul, căutările personalității, decît formele desăvîrșite.

Astfel, gigantica operă a lui L e o n a r d o apare ca o vastă schiță, iar unele din creațiile de bătrînețe ale lui M i c h e l a n g e l o, cum este „Pietă Rondanini", dezvăluie dramatica existență a personalității artistului, torturată de obsesia morții. „Nu am sculp-

tat nimic care să nu poarte închisă ideea morţii" a scris M i c h e l a n g e l o. Îndoiala lui asupra puterilor de exprimare ale spiritului, preluată de R e m b r a n d t, a fost trecută vremurilor de azi, care au dus stilul „non finito" pînă la totalul fragmentarism şi la pulverizarea formei, făcînd din arta actuală cea mai dramatică şi mai personală dezbatere a personalităţii creatoare, cu potenţele acestei lumi.

Semnele personalităţilor puternice au fost, în toate timpurile, libertatea de expresie şi originalitatea.

„Arta se naşte din constrîngere şi moare din libertate", a afirmat, derutant, A n d r é G i d e. Constrîngerea, de care vorbeşte el, nu este decît aceea a unei necesităţi interioare, care îngăduie libertatea manifestărilor personalităţii. Numai perioadele de declin ale stilurilor, perioadele „academice", s-au manifestat prin constrîngeri ale personalităţii, prin coduri şi reguli, care au dus la formule şi la repetarea lor, precum şi la reîntoarceri la moduri de exprimare devenite anacronice.

Condiţia libertăţii pune în discuţie însăşi existenţa artei. Rezonanţa sa asupra contemporanilor şi durabilitatea în timp sînt legate mai mult de cel de-al doilea caracter, originalitatea.

Viziunea anatomică în reprezentarea omului, amintind de reuşitele trecutului, arată, în acelaşi timp, posibilităţile nelimitate ale acestui limbaj şi forţa lui de a se reînnoi, odată cu schimbarea viziunii asupra lumii şi personalităţii omului. Din acest punct de vedere, studiul anatomiei nu face decît să medieze raporturi noi ale artistului cu natura. Ea poate servi astăzi o artă actuală, care năzuieşte spre un avans în descifrarea misterului universului.

Astăzi, ca şi în trecut, arta exprimă fondul comun al preocupărilor umanităţii: sondajul necunoscutului, interogaţia misterelor universului, comunicarea descoperirilor printr-un limbaj accesibil şi, prin aceasta, eliberarea de angoasa individuală sau colectivă.

Efectele adevăratei arte au fost armonizarea omului cu cosmosul şi crearea solidarităţii umane, socializarea omului, prin participarea la o emoţie colectivă. Mai mult decît ştiinţa, arta a contribuit la crearea şi menţinerea echilibrului moral al societăţii, iar personalitatea artistului a fost îndreptarul şi conducătorul moral al umanităţii.

Apărînd ideea unei arte ca expresie a personalităţii, T u d o r V i a n u a scris*:

* T. V i a n u, *op. cit.*; p. 20.




**Dürer**
Portretul lui Willibald Pirckheimer, gravură în metal



Picasso
Portretul unui pictor după El Greco
Col. Angela Rosengart, Lucerna

„Cine dorește să-și facă gîndul său înțeles și sentimentele sale comunicabile trebuie să le traducă în sistemul de semne ale tuturor oamenilor cărora li se adresează și prin urmare să renunțe la caracterul strict personal al gîndurilor și sentimentelor sale, întocmind din acestea o expresie generală și, numai așa, transmisibilă . . .

Cînd însă, dimpotrivă, artistul este preocupat de a se exprima pentru alții, și prea puțin de a se exprima pe sine, o altă primejdie amenință opera sa, primejdia facilității și a convenționalității. O operă desăvîrșită nu apare decît atunci cînd artistul se pricepe să ajungă la expresia propriei lui originalități, într-un fel în care o face mai larg comunicabilă".

Tudor Vianu întrevăzuse posibilitatea ca arta să recapete, în zilele noastre, un rol important în ierarhizarea valorilor sociale, considerînd-o legată de aspirațiile la bucuriile estetice ale omului eliberat de exploatarea materială.

Ideea centrală a esteticii lui Vianu a fost conceperea artei ca formă a muncii, care năzuiește spre perfecțiune și o atinge. El a crezut în posibilitatea influențării conștiințelor și a întregii culturi moderne pe calea artei, și a văzut în personalitatea artistului „reprezentantul de seamă al artelor constructive ale lumii. . . Munca a fost vreme de milenii, osîndă, poena, dar tot timpul, artistul ni s-a înfățișat ca un muncitor eliberat, prin iubirea cu care execută munca lui perfectă".

# ARTĂ. CIVILIZAȚIE. CULTURĂ

*„Nos sens ont un âge de développement qui ne vient pas de l'ambiance immédiate, mais d'un moment de la civilisation".*

H. MATISSE

Studiul comparativ al literaturilor și artelor în epoca noastră a întărit tot mai mult ideea relativității condițiilor psihice, mentale și spirituale ale omului și a variabilității lor, după tipurile de cultură și de epocă.

Personalitatea artistului, ca și personalitatea umană în genere, structură multidimensională, este astăzi cercetată de științele umane, care merg de la genetica celulară pînă la filozofia culturii. Nici omul și nici creația lui cea mai importantă din lumea valorilor, arta, nu mai pot fi considerate în generalitatea lor, omul — sub unicul aspect ontologic — și arta, ca produs al psihicului evoluat, legat de treapta cea mai înaltă a dezvoltării sistemului nervos.

Tipologiile estetice și-au pierdut de mult caracterul absolutizant. „Idealul clasic" al omului nu mai este văzut, ca în Antichitate sau în Renaștere, ca tipul general al omului, iar „arta italiană" nu mai este socotită ca prototipul artei, așa cum a considerat-o Michelangelo și, mai tîrziu, doctrina estetică a Clasicismului. Filozofia personalității, întemeiată pe științele despre om, a elaborat, din perspectiva axiologiei marxiste, un concept modern, dialectic, al condiției omului, producător al lumii valorilor și produs, în același timp, al culturii sale.

În zilele noastre, Tudor Vianu*, împreună cu filozoful Max Scheler, au distins în cultura europeană trei concepții deosebite ale noțiunii de om: concepția iudeo-creștină, a creaturii decăzute din starea paradisiacă primitivă; ideea greacă antică a omului rațional, participant la rațiunea universală, și ideea științifică, modernă, a omului ca produs al unui proces evolutiv cu origine biologică, concepție în care se conciliază pozițiile clasice ale Umanismului, mai cu seamă ale Umanismului Renașterii, cu Naturalismul antiumanistic al biologiei moderne. Desigur, profesorul Vianu, el însuși un reprezentant al idealului clasic al omului, asupra căruia s-a oprit mai îndelung, și de mai multe ori, considera — fără să o mărturisească — omul clasic drept prototipul umanității, astfel încît, distingînd în „omul modern al reformelor sociale", opusul perfecțiunii omului clasic, vedea, ca o condiție indispensabilă a „înnobilării" omului modern, înviorarea spiritului clasic și reactualizarea idealurilor înțelepciunii antice.

* T. Vianu, *Filosofie și poesie*, Editura Casa Școalelor, București, 1943. *Transformările ideii de om.*



Verrochio
Colleoni, bustul condotierului

Deplîngînd, în „Estetica" sa, pierderea demnității artei moderne, odată cu pierderea noțiunii artei ca produs al muncii și capacității tehnice celei mai înalte a omului, Tudor Vianu deplîngea, de fapt, pierderea tipului artei clasice, care, prin situarea în centrul său a figurii umane, își dovedea în fiecare moment probitatea sa față de această piatră de încercare a creației artistice.

Dacă profesorul Vianu ar fi vrut să arate „adevărata" față a omului în artă, ar fi putut să se servească de colecția anatomo-artistică a profesorului Rainer, unde, din 4 500 de fotografii, reprezentînd forma omului în artă, peste 2 000 aparțin artei antice. Profesorul Vianu, care a fost, la noi, inițiatorul antropologiei filozofice, vrînd să lămurească în trecut reflexiile omului asupra lui însuși, cîteva din marile linii istorice, se oprește cu precădere asupra portretului omului, ale cărui daruri se grupează în concepția ciceroniană a umanității — humanitas. Acest om, „prin privilegiul rațiunii cu care a fost împărtășit, observă cauzele, efectele și progresele lucrurilor care îl înconjoară, vede premisele lucrurilor, compară raporturile lor, unește viitorul cu prezentul, îmbrățișează fără sforțare desfășurarea întreagă a vieții și își pregătește tot ce este necesar pentru această călătorie. Prin influența rațiunii, natura apropie pe om de om, îl face să vorbească și să trăiască împreună, le insuflă, mai cu seamă, o vie iubire pentru acei cărora le datoresc zilele și îi îndeamnă să caute și să mențină în ei starea de societate".

Elogiul omului atinge însă în Renaștere o culme. Pico della Mirandola descoperă demnitatea omului — hominis dignitate — arătînd că, printre creatori, omul este singurul care nu este legat de fatalitățile unei forme unice și fixe. Libertatea omului este pricina măreției și mizeriei sale. „Omul este creatorul destinului său, iată un sunet nou în simfonie. Antichitatea nu l-a cunoscut . . . Omul putea reflecta armonia universului, dar nu o putea spori, el nu putea adăuga nimic realității. Credința în valoarea creatoare a destinului omenesc este semnul unei transformări profunde în concepția despre sine a omului modern"*.

Sentimentul de orgoliu, de sporită conștiință de sine, de satisfacție de sine însuși, atinsese în Renaștere o culme pe care nu avea să o depășească decît delirul grandorii lui, în „supraomul" unui Nietzsche. Dar, pretutindeni, în umanismul

* T. Vianu, *op. cit.*, p. 47.

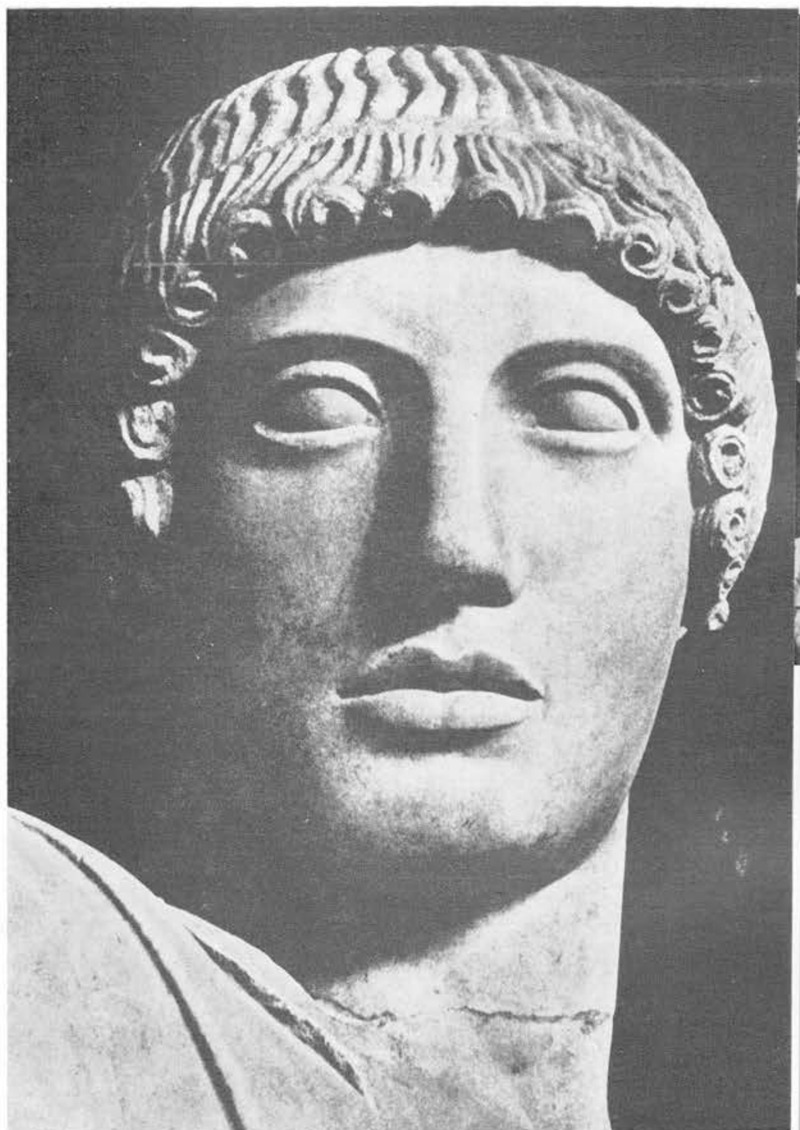
antic, în cel al Renașterii ca și în „Omul luminilor" și în cel al Neoumanismului, omul a fost văzut ca un scop în sine, vrednic de a fi tratat ca atare; Umanismul a fost legat de Antropocentrism.

În vremea cînd profesorul V i a n u scria „Transformările ideii de om", ideea unui „muzeu imaginar" al artei, ca reflex al culturilor deosebite ale Pămîntului, nu se născuse încă. Cu acest „muzeu imaginar" al picturii și sculpturii mondiale, A n d r é M a l r a u x pusese la baza reflexiei omului asupra sa, nu filozofia unei unice civilizații, ci reprezentarea omului în imagini, în arta tuturor timpurilor și a tuturor populațiilor globului. Cu aceasta, vechea prejudecată a unui prototip al artei, al idealului artistic antropocentric și antropomorf al Greciei antice, era definitiv depășită.

De asemenea, imaginea omului, înțeleasă ca un unic rezultat al reflexiei filozofice a omului asupra lui însuși, era acum întregită cu omul religiilor, al marilor religii orientale, ca și al miturilor. „Un crucifix roman nu a fost mai întîi o sculptură, Madona lui C i m a b u e nu a fost mai întîi un tablou, chiar Atena de F i d i a s nu a fost mai întîi o statuie"*.

Muzeele au impus spectatorului o relație cu totul nouă cu opera de artă. Ele au reușit să dezlege, de funcțiunea lor, operele de artă pe care le reuneau, să metamorfozeze în tablouri, pînă și portretele. Dacă Bustul lui Cezar și al lui Carol Quintul sînt încă C e z a r și C a r o l Q u i n t u l, Ducele de Olivarès nu este decît un V e l á z q u e z. Pe cine interesează identitatea „Omului cu casca" (de R e m b r a n d t) sau a „Omului cu mănușa" (de T i z i a n)? Portretul încetează de a mai fi portretul cuiva.

Pînă în secolul al XIX-lea, toate operele de artă au fost imaginea unui lucru care



Templul lui Zeus din Olympia, capul statuii lui Apollo de pe frontonul vestic

* Idol de lemn reprezentînd personajul mitologic grecesc Pallas, ocrotitor al cetății Ilion ce avea să devină Troia.

există sau nu există, înainte de a fi opere de artă. Numai în ochii pictorului, pictura era pictură şi era adesea poezie. Muzeul suprimă din portrete aproape toate modelele; el nu cunoaşte nici Sfînt, nici Crist, nici obiect de veneraţie, de asemănare, de imaginaţie, de decor, de posesiune, ci imagini ale lucrurilor, diferite de lucrurile înşile, reieşind din această diferenţă specifică raţiunea lor de a fi. El este o confruntare de metamorfoze"*.

Asia nu a cunoscut muzeul decît recent, prin contactul direct cu europenii, deoarece pentru asiatici şi pentru Extremul Orient contemplaţia artistică cerea izolarea propice concentrării. Bucuria contactului cu operele de artă era legată de posesia lor, afara de cazul cînd era vorba de arta religioasă; ea provenea îndeosebi din izolarea lor. Operele de artă nu erau expuse, ci prezentate rînd pe rînd în faţa amatorului, care intra în stare de extaz, fiecare aprofundînd comunicarea lui cu lumea. A confrunta operele de artă, operaţie intelectuală, se opune fundamental contemplaţiei artistice. În Asia, muzeul a fost creat pe drept cuvînt de procesul de învăţămînt care justifică succesiunea, amestecul sau trecerea grăbită, ca într-un concert, în care s-ar succeda fără pauză şi fără sfîrşit, melodii contradictorii.

Relaţia noastră cu arta, de mai bine de un secol, nu a încetat să se intelectualizeze. Muzeul impune luarea în discuţie a fiecărei expresii a lumii pe care o adună, o interogare a ceea ce le uneşte. „Plăcerii ochiului", succesiunea aparent contradictorie a şcolilor a adăugat conştiinţa unei cercetări pasionate a unei recreaţii a universului în faţa creaţiei. În cele din urmă, muzeul este un loc care conferă cea mai înaltă idee despre om. Dar cunoştinţele noastre sînt mai întinse decît muzeele noastre.

În „Muzeul imaginar al sculpturii mondiale", arta greacă nu mai era reprezentată decît prin cîteva zeci de fotografii şi aceasta, deoarece, în afară de antropomorfismul civilizaţiei mediteraneene antice, Malraux descoperise imensa creaţie a „artelor sacrului", care, de la idolii preistorici şi cei ai Cicladelor, la arta neagră şi polineziană, închipuiseră omul ca un simbol al transcendentalului.

Antropologia culturală reuneşte multiplele tendinţe care împing omul în a se cunoaşte, a scruta eul său, a-şi face o imagine despre el însuşi şi a-şi constitui personalitatea sa. Dar, ceea ce este tot atît de important, antropologia culturală actuală — aşa cum o concepe un Groethuysen, spre exemplu** — avînd un punct de vedere istoric asupra succesiunii culturilor, constată că „în unele momente, se pare că, în cursul dezvoltării istorice, filozofia a fost aceea care a luat asupra ei funcţiunea de a orienta omul către automeditaţie; în altele, dimpotrivă, acest loc pare rezervat religiei şi artei. Antropologia culturală cuprinde toate aceste ramuri de activitate spirituală în care poate să se exprime reflexiunea omului. Ea îmbrăţişează, de asemenea, toată întinderea expresiilor schimbătoare de care se serveşte omul pentru a-şi interpreta viaţa, propria persoană şi arta sa".

* A. Malraux, *op. cit.*, p. 43
** B. Groethuysen, *Antropologie philosophique*, Ed. Gallimard, Paris, 1953.



Picasso
Guernica

Omul întreg este întregul om clasic. Arta lui Paul Valéry așeza cel mai sus pe aceea a lui Leonardo sau a lui Racine... Occidentul a înțeles multă vreme astfel. Dar aceea a marilor epoci ale credinței?"

Leo Frobenius, adversar al Germaniei hitleriste, stat care substituise brutal operei colective a națiunilor atrocea realitate a unei dominații intolerabile, a interpretat fenomenele capitale ale epocii noastre într-o viziune de filozof al culturii. Pentru acest filozof, culturile umane se împart în patru grupe*.

„Grupul solar", cel mai vechi, venit din vest în Asia de sud-est și cuprinzînd Oceanul Pacific, reprezintă civilizația mitologică, în care au găsit forme toate miturile fundamentale, care, timp de milenii, au servit ca material poemelor mereu reînnoite; „Civilizația marilor religii", începînd cu Zoroastru și sfîrșind cu Islamul, pornită dintr-un centru de expansiune situat în Asia Occidentală și cuprinzînd centrul și sudul Asiei și estul Europei; „Civilizația care a început cu marea epocă a grecilor, luînd naștere în sud-estul Europei și manifestîndu-se în filozofia occidentală" și „Civilizația materialistă", care se exprimă în raționalismul francez, realismul englez și materialismul nord-american.

Antropologia artei, ca parte a antropologiei culturale sau filozofice, cercetează „metamorfoza" formelor în artă, precum și cauzele și condițiile variabilității lor.

Formele au fost interpretate deosebit în cele două concepții filozofice fundamentale — idealismul și materialismul.

* L. Frobenius, *Le destin des civilisations*, Ed. Gallimard, Paris, 1940.

Cînd atenția a fost îndreptată cu precădere sau aproape exclusiv asupra formei, opera a apărut ca un organism autonom, existînd și evoluînd după propriile sale legi. „Lumea formelor" a fost văzută de H. Focillon în analogie cu lumea viețuitoarelor și după principiul unei metode biologice, studiate în cauzalitatea și existența ei spațio-temporară, în etapele și metamorfozele ei principale.

Forma trebuie deosebită de semn. Ea semnifică, în timp ce conținutul este unul formal, ceea ce o face susceptibilă de a fi citită în mai multe feluri. După cum a arătat Émile Mâle, teologul care dictează un program, artistul care îl execută și credinciosul căruia i se adresează, receptează formele diferit. Uneori se întîmplă ca forma să se golească de sens și ea să supraviețuiască mai multă vreme morții conținutului său și apoi să se reînnoiască în mod surprinzător.

Cînd un semn a devenit formă, el poate să creeze o serie întreagă de figuri fără legătură cu originea. „Semnul semnifică, dar devenit formă, el aspiră să se semnifice". Lumea formelor alcătuiește o ordine animată de o mișcare a vieții. Ele sînt supuse principiului regenerator al metamorfozelor și principiului stilului, care tinde să fixeze raporturile dintre forme.

Stilul este rezultatul aspirației către fixitate a formelor. El este, în realitate, rezultatul unei schimbări și pregătește o altă schimbare.

Regula stilului nu poate fixa forma, căci menirea ei este metamorfoza și finalitatea ei este reînnoirea ca rezultat al unei gîndiri formale. Stilul coordonează și stabilizează formele, dar nu le fixează. Stilul este deci, „un ansamblu coerent de forme, legate între ele printr-un fel de afinitate reciprocă, a cărei armonie, însă, se caută, se face și se desface în modul cel mai divers"*.

Inversul acestui destin este oprirea formei în formule și regulile ei, canonul. Stilul este alcătuit din forme care se află în anumite raporturi, după un fel de sintaxă. Un stil se afirmă prin raporturi. Grecii îl defineau în funcție de proporțiile relative stabilite între părți. Astfel, un anumit raport face deosebirea între stilul doric și cel ionic. Coloana Nemeii, spre exemplu, este un monstru, deoarece este dorică prin elemente, și ionică prin proporții.

În alte arte, cum este arta gotică, elementul fundamental, ogiva și derivatele ei au o importanță primordială.

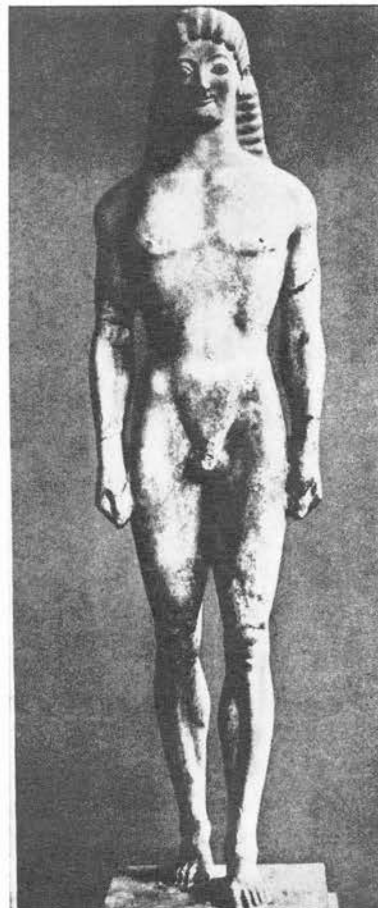
Activitatea unui stil este prezentă în „evoluția" lui; viața stilului este fondată pe o mișcare dialectică a formelor, care apar, astfel, ca supuse unei logici interne, ce le organizează. În acest sens și-a condus J. Baltrusaitis studiile despre dialectica ornamentală a sculpturii romanice. De asemenea, Henri Focillon a privit arhitectura gotică ca dezvoltarea unei teoreme, nu numai în sensul absolut al speculației, dar și în activitatea sa istorică. „Nicăieri, într-adevăr—scrie Focillon — nu se poate vedea mai bine cum, dintr-o formă dată, decurg pînă și în ceea ce privește ultimul detaliu, consecințele fericite ce se exercită asupra structurii, combinației maselor, raporturilor dintre plinuri și goluri, tratării luminii, decorului chiar . . . În acest sens, se poate spune că arhitectura gotică este totodată încercare și elaborare, căutare empirică și logică internă"**.

Fiecare stil este subordonat, în cadrul istoriei, unei tehnici predominante, care conferă stilului respectiv tonalitatea sa. Acest principiu, numit „legea primatului teh-

* H. Focillon, *Viața formelor*, Editura Meridiane, București, 1976.
** H. Focillon, *op. cit.*, p. 52



Isaia, relief de pe zidul portalului Abației din Sonillac



Statuie funerară a unui tînăr, așa-numitul Apollo Teneea din Teneea în Corint, Gliptoteca din München

nic", a fost formulat de către L o u i s B r é h i e r, cu privire la artele barbare, care sînt dominate de abstracțiunea ornamentală în detrimentul plasticii antropomorfe și al arhitecturii.

Fiecare stil trece prin mai multe vîrste sau etape. „Etapele" pe care stilurile le parcurg sînt mai mult sau mai puțin lungi, mai mult sau mai puțin agitate, în funcție de stiluri, etapa experimentală, etapa clasică, etapa rafinamentului, etapa barocă. Aceste distincții nu constituie, poate, o noutate, dar într-adevăr original — după cum D é o n n a a demonstrat cu o nouă putere de analiză, referindu-se la anumite perioade — este faptul că, în toate mediile, în toate perioadele istoriei, vîrstele sau aceste etape prezintă aceleași caractere formale, astfel încît nu trebuie să fim surprinși atunci cînd constatăm existența unor strînse corespondențe între perioada arhaică greacă și cea arhaică gotică, între arta greacă a secolului al V-lea î.e.n. și figurile din prima jumătate a secolului al XIII-lea, între arta flamboaiantă, acest baroc al goticului, și rococo.

„Istoria formelor nu poate fi reprezentată grafic printr-o singură linie ascendentă, un stil ia sfîrșit și altul ia ființă. Omul este constrîns să preia mereu aceleași cercetări, și același om — înțelegînd prin aceasta constanța și identitatea spirituală a omului — le reia mereu"*.

* H. F o c i l l o n, *op. cit.*, p. 52.



**Praxitele**
Hermes și Dionysos,
Muzeul din Olympia



**Fidias**
Capul Atenei, copie în marmură
după originalul în bronz al Atenei Lemnia,
Muzeul Civic, Bologna

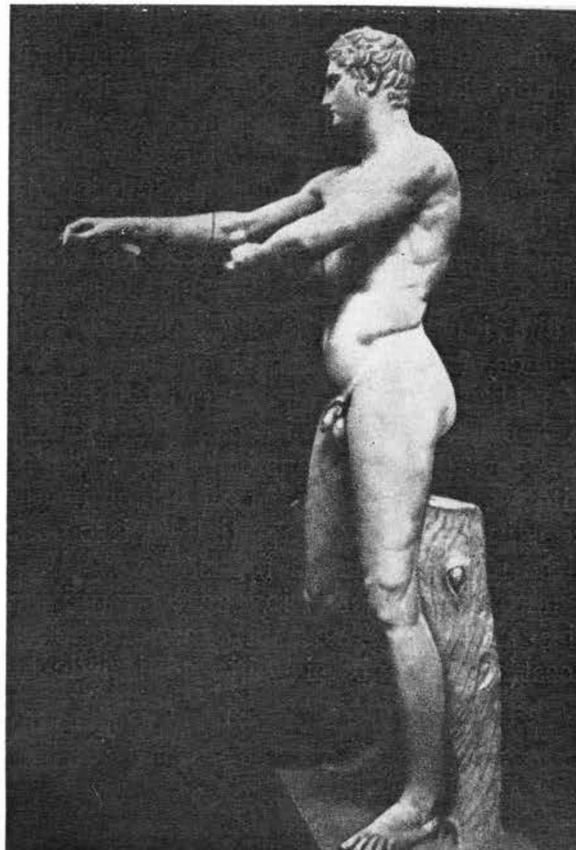
Etapa experimentală, aceea în care stilul caută să se definească, este denumită perioada arhaică și a avut, în diverse concepții artistice, fie o accepțiune peiorativă, fie una favorabilă. Un exemplu de perioadă experimentală, analizată magistral de Focillon, este perioada experimentală a stilului romanic, în secolul al XI-lea. Atunci cînd omul nu se impunea ca obiect de studiu, și mai ales ca etalon universal, prin experiențe rudimentare și aparent dezordonate, figura umană a fost adaptată funcțiilor arhitecturale.

În perioada Arhaismului grec, ca și în cea a Arhaismului romanic, experiențele s-au succedat rapid, atît în secolul al VI-lea î.e.n., cît și în secolul al XI-lea. De asemenea, Arhaismul Gotic în secolul al XII-lea s-a dezvoltat și mai rapid.

Clasicismul, în morfologia stilurilor, este considerat ca o etapă a dezvoltării, care se prezintă ca punctul culminant al concordanței și părților întregului. „El înseamnă stabilitate și siguranță, după perioada de neliniște experimentală, și conferă, dacă se poate spune astfel, o consistență, aspectelor fluctuante ale căutării (și prin aceasta chiar, într-un anumit sens, el este renunțare). În felul acesta, viața perpetuă a stilurilor



Lysip
Gal sinucigîndu-se după ce și-a omorît soția, copie romană, Muzeul Termelor, Roma



Lysip
Apoxyomenul, copie romană, Muzeul Vatican, Roma

se confundă cu stilul ca valoare universală, adică cu o ordine cu valoare eternă și care, dincolo de curba timpului, stabilește ceea ce noi numim linia înălțimilor"*.

Etapa clasică se separă radical de cea academică, aceasta nefiind altceva decît palida sa copie.

Clasicismul nu este privilegiul artei antice, care a încetat să mai fie clasică atunci cînd a trecut în etapa barocă. Dacă sculptorii din prima jumătate a secolului al XIII-lea s-ar fi inspirat cu consecvență din pretinsul clasicism roman, ei ar fi încetat să mai fie clasici.

De la etapa clasică formele trec în etapa experiențelor rafinate, mergînd pînă la paradoxurile cele mai îndrăznețe, la perfecțiunea austeră, la independență calculată a părților. Atunci imaginea omului pierde caracterul monumental, se separă de arhitectură, devine suplă, se îmbogățește cu flexiuni noi și subtile.

* H. Focillon, *op. cit.*, p. 52.

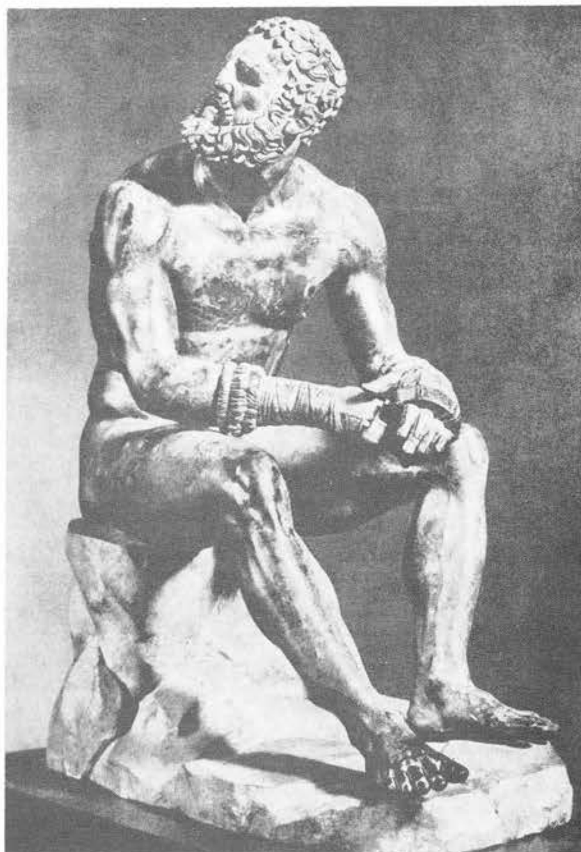
„Poezia nudului în calitatea lui de materie artistică îi determină pe sculptori să devină, într-o oarecare măsură, pictori, și trezește în ei gustul pentru „fragment“; trupul prinde viață încetînd să mai fie zid. Efebismul în arta reprezentării omului nu este indiciul tinereții unei arte; el poate fi, dimpotrivă, întîiul și grațiosul semn prevestitor al unui declin. Figurile zvelte ale „Învierii“ din portalul principal al catedralei din Rampillon, atît de suple, de alerte, „Statuia lui Adam“ ce provine de la Catedrala Saint-Denis, cu toate recondiționările suferite, anumite fragmente ale Catedralei Notre-Dame, reflectă asupra artei franceze de la sfîrșitul secolului al XIII-lea și de-a lungul întregului secol al XIV-lea, o lumină praxiteliană. Este evident faptul că aceste apropieri nu sînt numai o chestiune de gust și că ele constituie dovada unei vieți profunde, mereu active, mereu eficace, în diversele perioade și în diferitele medii ale civilizației umane“*.

Ultimul moment al vieții formelor, etapa barocă, nu este nici ea numai apanajul Europei, timp de trei secole, după cum Clasicismul nu este privilegiul culturii mediteraneene. Barocul constituie etapa de maximă descătușare a formelor. „Formele au uitat sau au denaturat acel principiu al concordanței intime, al cărui acord cu cadrul constituie un aspect esențial; trăiesc pentru sine cu intensitate, se răspîndesc la nesfîrșit și se reproduc ca un monstru vegetal. Ele se detașează înmulțindu-se treptat, tinzînd din toate părțile să invadeze spațiul, să-l cucerească, să-i urmeze toate virtualitățile, și s-ar părea că această cucerire este o desfătare pentru ele. Formele sînt ajutate în acest sens de obsesia obiectului și de un fel de furie a similismului“**.

Dar experiențele pe care le mînă o forță misterioasă își depășesc mereu obiectul. Aceste caracteristici sînt remarcabile și chiar frapante în arta ornamentală. Nicăieri forma abstractă nu prezintă, nu spun o mai puternică, ci o mai evidentă valoare mimică și nicăieri confuzia dintre formă și semn nu este mai de neînlăturat. Forma nu se mai semnifică doar, ea semnifică un conținut voluntar, ea este torturată pentru a fi adaptată unui „sens“. În acest moment, se observă manifestîndu-se primatul picturii, sau mai curînd toate artele își unesc resursele, depășesc frontierele ce le separau și își schimbă între ele efectele.

În același timp, datorită unei inversiuni stranii și sub imperiul unei nostalgii care își are sursa chiar în interiorul formelor, interesul pentru trecut se trezește și arta barocă

* H. Focillon, *op. cit.*, p. 52.
** H. Focillon, *op. cit.*, p. 52.



Apollonios
Pugilist, bronz,
Muzeul Termelor, Roma



Apollonios
Cap de fată din Chios,
marmură, mărime naturală, Boston



Regnault
Cele trei grații, detaliu,
pictură în ulei, Muzeul Luvru, Paris

își caută în etapele cele mai vechi o emulație, exemple, puncte de reper. Dar ceea ce Barocul caută în istorie, nu este altceva decît trecutul Barocului. După cum Euripide și Seneca tragicul, și nu Eschil, i-au inspirat pe poeții francezi din secolul al XVII-lea, tot astfel Barocul Romantic a prețuit în arta Evului Mediu, arta flamboaiantă, acea formă barocă a goticului.

Formele sînt integrate tendințelor unei culturi, însă, la rîndul lor, reacționează asupra spiritului care le-a produs, creînd ceea ce a fost numit „mediul formal" al culturii. „Stabile sau nomade, mediile formale dau naștere unor tipuri corespunzătoare de structură socială, unui stil de viață, unui vocabular, unor stări de conștiință proprii. Într-o accepțiune mai largă, viața formelor definește climate psihologice fără de care caracterul specific al ambianțelor ar fi opac și insesizabil pentru toți cei ce le aparțin. Grecia există ca soclu geografic al unei anumite concepții despre om, dar peisajul artei dorice sau, mai precis, arta dorică, privită în ansamblul ei peisagistic, a creat o Grecie fără de care Grecia naturală este doar un deșert scăldat în lumină; peisajul gotic, sau mai precis arta gotică, privită în ansamblul ei peisagistic, a creat o Franță inedită, o umanitate franceză, un orizont reliefat, siluete de orașe, în concluzie o poetică determinată de el și nu de geologie sau de instituțiile capețiene" . . .*

* H. Focillon, *op. cit.*, p. 52.



Ingres
Zeus și Thetis, detaliu

Ansamblul caracterelor formale – stilul evoluează paralel cu cultura care îl produce. Fiecare ciclu nou de cultură creează o artă nouă, care străbate aceleași etape ca și arta ciclurilor anterioare.

Acestei concepții se alătură și filozoful poet român L u c i a n B l a g a. („Filosofia stilului"). Stilul este conceput într-un alt sens, în estetica filozofiei materialiste. Conținutul capătă aici o importanță preponderentă, devenind un factor determinant al formei. „Conținutul", „semnificația" sau „mesajul" operei și forma sa, se află într-o interacțiune dialectică. Schimbarea semnificației sau conținutului atrage după sine modificarea formei. Dar forma nu urmează totdeauna traiectoria conținutului. Adeseori un conținut nou se exprimă în forme vechi; conținutul este acela care se reînnoiește primul și aceasta este adevărat pentru natură, pentru societate și pentru artă. Conținutul reflectă condițiile sociale și conștiința socială care predomină într-o anumită epocă. În structura operei pot apărea contradicții, ca urmare a întîrzierii unui stil sau a prezenței unor mari personalități care devansează ideile epocii (E. F i s c h e r. „Necesitatea artei", 1959 și K o n r a d F a r n e r, critic elvețian, citat de F i s c h e r).

Stilul apare în concepția esteticii filozofiei materialiste ca expresie a unei epoci, a unei societăți și a unei clase. Stilurile sînt apariții istorice, fenomene temporare, cunoscînd perioade de pregătire, înflorire și declin. Istoria existenței și evoluției lor ține de determinismul și de viața fenomenelor istorice.

Clasicismul Antic, Clasicismul Renașterii, Clasicismul francez din secolul al XVII-lea, Neoclasicismul secolului al XVIII-lea sînt, în același timp, și forme istorice ale unei viziuni care are o serie de laturi comune. De asemenea, Elenismul, epoca sfîrșitului



Picasso

**Léger**
Două femei ținînd flori,
Galeria Louis Carré, Paris



Evului Mediu, Manierismul artei apusene de la sfîrșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea, Barocul, Romantismul, și arta zilelor noastre, începînd din Postimpresionism, sînt stiluri istorice, dar, prin laturile lor comune, pot fi privite și ca tipuri universale, ca niște categorii estetice cu sfere mai largi, atemporale, în care este grupată totalitatea caracterelor numite anticlasice, manieriste sau baroce*.

Există stiluri colective și stiluri individuale ale marilor personalități creatoare. Pretutindeni, unicitatea și originalitatea artistului este prezentă; într-un caz, pentru a aduce o nuanță personală în marea simfonie a stilului colectiv, în celălalt, pentru a aduce o „revoluție stilistică"**.

„Cuvîntul are putere de a redeveni nou, prin accentul cu care este pronunțat, prin mișcarea în care este inserat, prin actualitatea sensului care-i este dat; această facultate de a reînnoi cuvîntul este tocmai ceea ce face mare pe un scriitor. Nu există teme învechite, ci modalități învechite de a le trata"***.

În acest sens, corpul uman poate fi considerat ca o temă permanentă a artei. Informația genetică și condiționarea socială asigură personalității artistului absoluta sa individualitate și îi determină originalitatea atunci cînd nu este falsificată. Artistul și arta sa sînt în același timp factori determinanți principali ai culturii și un produs al valorilor culturale pe care el însuși le-a creat.

Antropologia artistică este astfel solid ancorată în filozofia și estetica materialismului dialectic.

* E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Franke Verlag, Bern-München, 1965.
** G. R Hocke, *op. cit.*, p. 23.
*** J. Benda, *op. cit.*, p. 24.

# ANTICHITATEA

## IMAGINEA OMULUI ÎN ARTA EGIPTEANĂ

### Omul „dublu nemuritor"

Cunoscută aproximativ de un secol, împreună cu civilizaţia care a produs-o, arta egipteană este o adevărată redescoperire pentru epoca noastră, pentru care sculptura, dar mai ales pictura egipteană a însemnat o revelaţie.

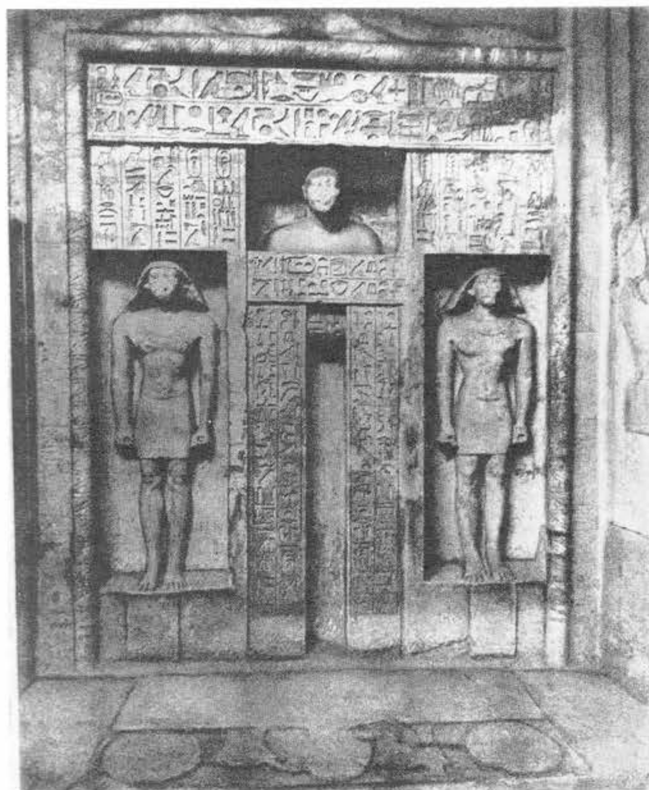
O serie de concluzii la care a ajuns arta modernă în evoluţia sa postimpresionistă întîlnesc pe cele ale artei egiptene, considerată astăzi ca o reuşită grandioasă şi emoţionantă a spiritului uman, iar nu ca o etapă de căutări şi de elaborare a procedeelor reprezentării, care au premers artei greceşti.

Această reconsiderare a artei egiptene a fost legată de concepţia neimitativă a artei moderne, de tendinţa sa de a utiliza semnele plastice simbolice şi metaforice şi procedeele transpunerii realităţii ca mod de exprimare opus imitaţiei. Redescoperirea artei egiptene s-a datorit astfel întîlnirii sensibilităţii moderne cu un limbaj plastic în care au fost rezolvate magistral problemele sale obsedante. Esenţialul picturii egiptene coincide cu „această sensibilitate născută din anticipările lui Cézanne şi Gauguin şi fasonată de cubism, care este în acest moment orientată către ornamentul expresiv şi „a plat-ului" mural (A. Lhote, „Les chefs-d'œuvre de la peinture égyptienne").

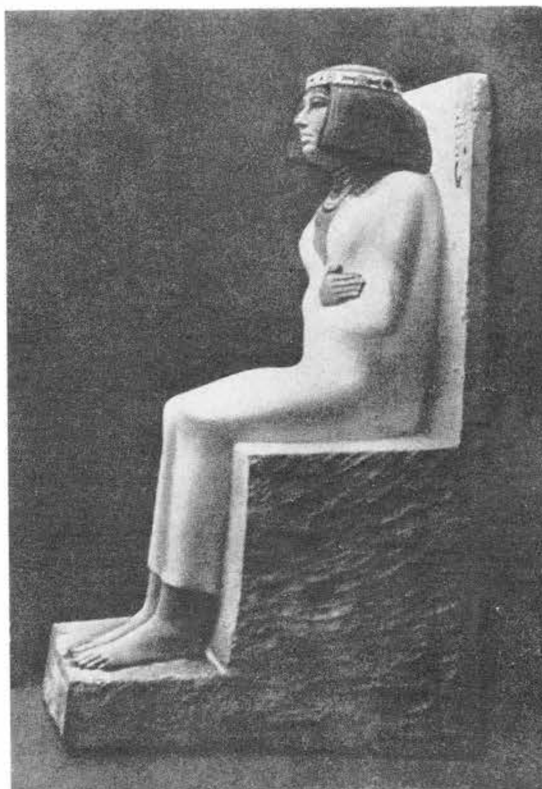
Operele egiptene aflate azi în muzee sau pe solul egiptean reprezintă un material imens. Unitatea concepţiei care domină labirintul istoriei sale multimilenare face posibilă relevarea unor constante ale expresiei sale plastice şi ale figuraţiei omului, legate strîns de trăsăturile esenţiale ale culturii egiptene.

Plastica egipteană este, aproape în întregime, o creaţie a religiilor Egiptului Antic. Dotaţia plastică excepţională a poporului a făcut ca frumuseţea artistică să încoroneze o artă total aservită glorificării conducătorului politic, faraonul, „zeul viu", preoţimii, marilor demnitari şi mai ales religiei, cu credinţa în nemurirea sufletului şi cu practicile religioase legate de aceasta. Piramidele, templele şi apoi miile de morminte, cu imensul lor material decorativ, nu urmăreau decît să asigure prelungirea existenţei terestre într-o lume supranaturală, cu ajutorul imaginii cu virtuţi de „dublu nemuritor". Credinţa în viaţa magică a imaginilor a generat nu numai arta, dar şi principalele ei caractere, judecate de obicei numai prin prisma calităţilor lor anestetice*.

* C. Daniel, *Civilizaţia Egiptului Antic*, Editura sport-turism, Bucureşti, 1976.



Capelă funerară, Sakkarah



Nofrit,
statuie în calcar de 1,20 m

În mod miraculos însă, calitățile magice și mitice ale acestei arte nu au anulat pe cele artistice.

Cu multă pertinență au fost analizate, îndeosebi, caracterele derivate din „angajarea" sa religioasă*.

Arta egipteană se impune prin unitatea concepției sale, de-a lungul cîtorva milenii. Ceea ce pentru alte arte a însemnat evoluții, pentru arta egipteană au fost doar oscilații în jurul unui stil, lovit de la început de „imobilism".

Artistul egiptean a fost un anonim, care a participat, în spirit artizanal, la o operă colectivă.

Imaginea omului făurită de el viza eternitatea, nu momentul trecător al existenței. De aceea a fost reprezentată vîrsta tinereții, „trupul de slavă" și a fost căutată imobilitatea sau tipul unei mișcări. Alături de aceste atribute, imaginea eternă trebuia să exprime esențialul înfățișării; profilurile de unde, torsiunile în ax ale personajului desenat, pentru a se obține „realismul integral" sau „concepta" și lipsa de torsiune în ax sau de deviație laterală de la axul de simetrie al statuarei, care nu se abate astfel de la ceea ce s-a numit „regula frontalității".

* C. Daniel, *op. cit.*, p. 60.



Capul statuii lui Chefren, Cairo

Siluetarea corpului în pictură derivă poate din procedeul „luării imaginii" prin trasarea conturului umbrei, de care aminteşte Pliniu cel Bătrîn (în a sa „Historia naturalis"), procedeu întrebuinţat de egipteni cu şase mii de ani înaintea grecilor.

Înfăţişarea omului a fost, în mod firesc, codificată îndeosebi prin proporţii. Mărturii directe ale Antichităţii (Diodor din Sicilia), unele deducţii ale istoricilor şi arheologilor (Lepsius) şi datele observaţiei directe atestă existenţa unui „canon" al proporţiilor corpului, cu un caracter destul de constant de-a lungul timpurilor. Canonul codifică un tip mijlociu al unei populaţii cu caractere rasiale de o accentuată gracilitate a taliei şi membrelor şi de o sexualizare relativ slabă.

Pictura egipteană nu a cunoscut perspectiva. Figurile şi obiectele reprezentate se mişcă într-un univers cu regiuni nestructurate spaţial. Procedeul „ocultaţiei" şirurilor creează iluzia profunzimii, iar procedeul „rabaterii" în plan permite prezentarea „integrală", fără prescurtări, a imaginilor. Diferenţe de scară ale personajelor, legate de deosebiri de rang social, contribuie la ambiguitatea iluziei spaţiale în cadrul tabloului. Statuara de mici dimensiuni era vopsită în culorile cărnii, avea de multe ori ochii încastraţi cu sticlă sau pietre semipreţioase şi adesea era îmbrăcată.

Culorile picturii erau neimitative şi nemodelate. Aşternute în „tente plate" urmau un simbolism, riguros în unele privinţe (roşul era culoarea lui Seth, zeul deşertului; verdele era culoarea vieţii şi sănătăţii şi a zeului Osiris, stăpînul lumii; negrul, culoarea pămîntului şi a zeilor Anubis şi Min; albastrul, culoarea cerului şi a zeului său Amon etc.).









Funerarii: Mormîntul lui Minnacht din Teba, plîngătoare; Mormîntul lui Sennefer din Teba, transportul mobilierului funerar; Mormîntul lui Nebamon şi Ipuky din Teba, adio mortului; Mormîntul lui Amenemonet din Teba, punerea în mormînt

Mormîntul lui Menna din Teba, detaliu, frescă ▶





Mormîntul lui Arinefer, sufletul sub formă de pasăre și umbra mortului înaintea ușii mormîntului



Capul lui Mentemhet, granit, Cairo

Subiectele decorațiilor murale erau de trei categorii: mitologice, cultice și biografice.

Subiectele mitologice, legate de cosmogonia egipteană, reprezentau imaginile divinităților, închipuite prin combinația formelor umane și animale (corpul uman poartă capul animal: Horus, Thot, Anubis, Khnum, Set, Hator, cu capete de erete, ibis, maimuță, cîine, berbec, vacă etc.).

În aceste reprezentări, fantezia artistului egiptean nu a fost întrecută de aceea a creatorilor figurilor mitologiei grecești. Prescripțiile, regulile și controlul religios au dus cu timpul la secătuirea invenției și la transformarea creațiilor în formule stereotipe.

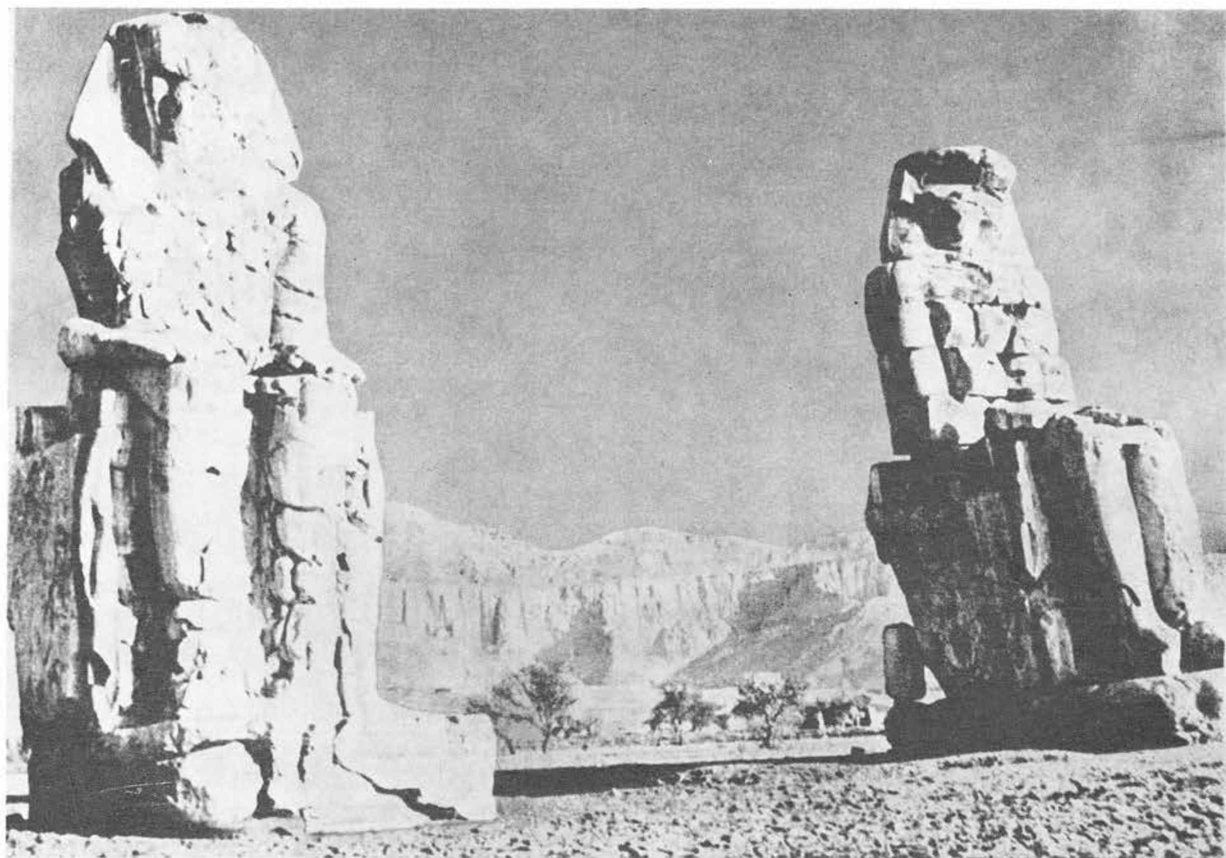
Pentru artistul de astăzi, sînt mai interesante scenele cultice și biografice.

Scenele cultice cuprind etapele ceremoniilor funerare, de la purificarea corpului, pînă la așezarea în mormînt a cadavrului îmbălsămat, alături de imaginea ofrandelor, reprezentînd cele mai variate și interesante compoziții de naturi moarte, cu figurație vegetală sau animală. În funeraliile rituale din noul imperiu, un loc de seamă îl ocupă „plîngătoarele", care ating adesea un patetism emoționant. Ele apar în toate fazele ceremoniilor funerare: doliul, îmbălsămarea, călătoria pe Nil la Abydos, scena despărțirii în fața mormîntului.

Fantezia artistului a fost însă inepuizabilă în scenele biografice, adică latura descriptivă și narativă a figurației egiptene.

În viața eternă, asigurată mortului de către imagine, acesta retrăiește activitățile din viața sa terestră, publică sau particulară. Defunctul continuă să îndeplinească în eternitate funcțiunile îndeplinite în viață: conducător de oști, administrator agricol sau funcționar urban, scrib, contabil al avuturilor regale sau bisericești, scrib de cadastru etc.

Dintre temele nelipsite, care ne fac să retrăim viața vechii civilizații, sînt cele ale muncilor agricole, ale creșterii animalelor, ale vînătorii și pescuitului, precum și cele ale banchetelor și festivităților, însoțite de muzicanți și dansatoare.



Coloșii din Memnon, pe fundal, necropola tebană



 Psyhostazia, vignetă a Cărții morților lui Hounefer, British Museum, Londra

Pretutindeni, în figurație, se desprinde o transfigurare a realității, o transpunere într-o lume eternă și impersonală. Observația cea mai fină a naturii servește o concepție neimitativă, care, în epocile de glorie, s-a îndepărtat atît de formulele reci, stereotipe, cît și de documentul accidental, nesemnificativ. Destinația cultică și funerară, sau calitatea de artă angajată, utilitară, a influențat profund viziunea și sistemul de reprezentări al artei egiptene, dar nu a influențat negativ calitatea sa artistică. Deși în estetica egipteană nu a existat noțiunea artei pentru artă, iar artistul a fost anonim, artizan sau meseriaș, dotația excepțională pentru plastică a poporului a dus la crearea unor opere de o mare valoare artistică și de o înaltă spiritualitate.

O înțelegere mai nuanțată a caracterelor plasticii egiptene cunoaște diferențierile stilistice ale unora din etapele principale ale istoriei civilizației egiptene.

Stilul vechiului imperiu (T i n i t și M e m f i t) se caracterizează prin simplitate, monumentalitate și echilibru în forme și mișcări; este epoca clasică a plasticii egiptene, epoca marilor piramide în arhitectură, „piramida în trepte" a lui D j e s e r din Sakkarah, piramida de la Meidum a lui S n e f r u (dinastia a IV-a) și marile piramide: a lui K e o p s de la Gizeh, înaltă de 147 m, a lui K e f r e n și a lui M i k e r i n o s.

În imperiul de mijloc (Teban), statuara aduce un tip particular al faraonilor, cu pomeții proeminenți și ochii mici sub arcada puternică (sfinxul lui S e s o r t r i s al III-lea și statuile lui S e s o r t r i s I și A m e n e m h a t al III-lea). Tot în această epocă apare tipul statuilor cubice ale lui S e n u s r i t și al statuetelor funerare în lemn.

În pictură, inovația imperiului mijlociu a fost generalizarea picturii funerare în capele, morminte și pe sarcofage, cu un progres în realismul pitoresc, ca în faimoasele peșteri de la Beni Hasan.

Imperiul nou, care a durat aproximativ cinci sute de ani (1580–1085 î.e.n.), a fost una din cele mai glorioase epoci ale artei egiptene.

În arhitectură se reia spiritul colosalului, cultivat în vechiul imperiu (templul de la Karnak, cu marea sală hipostilă, templul funerar din Teba al reginei H a t c h e p s u t, subteranele lui S e t i I din Valea Regilor, templul lui A m e n o m f i s a l III-lea din Luxor).

Imperiul nou este marea epocă a picturii egiptene, avînd ca centru necropola tebană. O analiză mai detaliată a acestei picturi distinge cîteva nuanțe de stil ale epo-

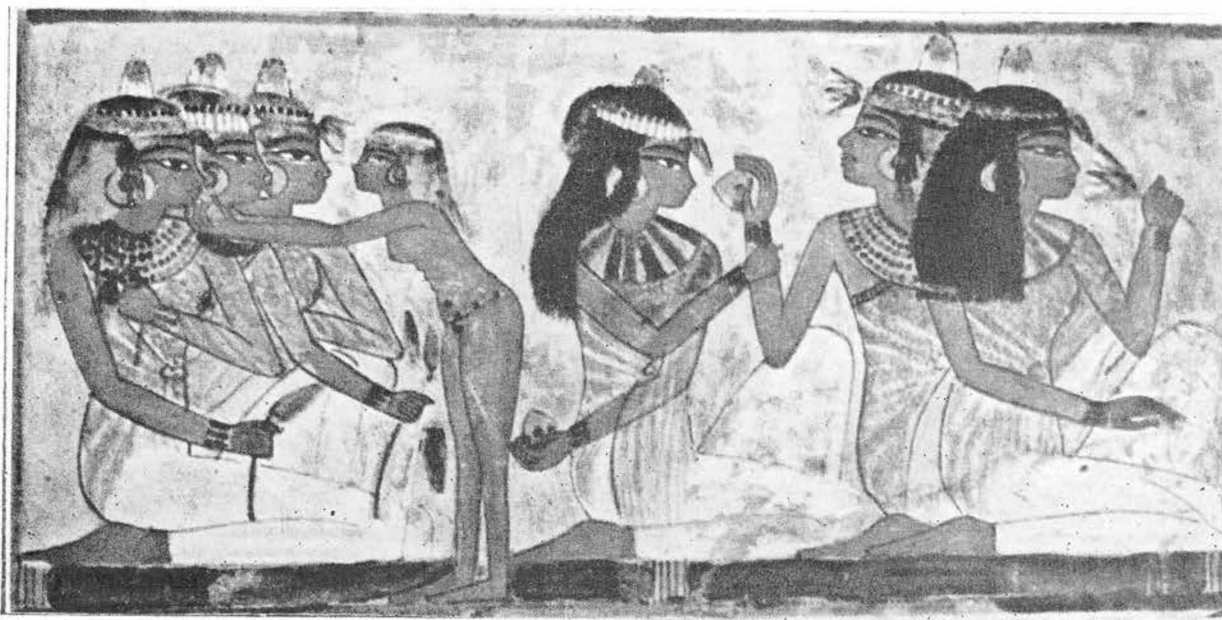


Colosul Akhnaton, stîlp al Templului lui Atora la Karnak de 4 m înălțime, detaliu, Cairo



Mormîntul lui Nakht din Teba, vînătoare de păsări în baltă

Mormîntul lui Nakht din Teba, scenă de banchet funerar



cilor dintre anii 1500 și 1100 î.e.n. (între arta lui Tutmes al III-lea, avînd multiple afinități cu arta severă a imperiului de mijloc și cel vechi și, arta ramessizilor, caracterizată prin extremă virtuozitate și uneori neglijență în execuție).

Opera picturală a mormintelor tebane este imensă. Au fost descoperite peste o mie de morminte, dintre care patru sute au fost numerotate, iar o sută considerate de o importanță excepțională. Necropola se întinde pe opt kilometri, între Valea Regilor și Deir El Bahari. Pictura pură predomină față de basorelief, fiind opera unor artiști virtuoși ai desenului și culorii, care cunosc inovațiile degradeurilor și pasajelor. Alături de marile compoziții regale, cu subiecte militare și cinegetice, decorația privată cunoaște o varietate de teme și o vivacitate în mișcări și expresie, unice în istoria artei egiptene.

Sub Amenofis al II-lea, decorația este plină de fantezie și de libertate, formele sînt suple și grațioase, iar coloritul nuanțat, utilizînd fondurile gri-bleu, transparente.

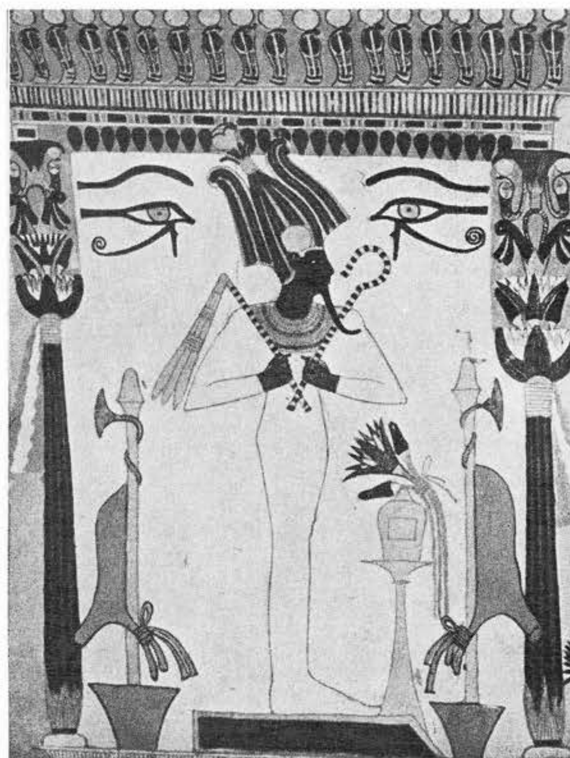
După o scurtă reîntoarcere la puritatea clasică, sub Amenofis al III-lea, epoca lui Akhnaton și Tutankhamon este caracterizată printr-o artă manieristă, seducătoare, cu libertăți excesive în interpretare, cum este stilul amarnian (după localitatea Amarna).

În epoca ramessidă, pictura, care pierduse de mult grandoarea, cîștigă în originalitate și mai ales în virtuozitate.

În epoca de decadență (663 î.e.n. — 315 e.n.), templele ptolemeice și romane de la Filae, Edfu și Karnak, sînt ultimele mari construcții. Statuara cunoaște o epocă de realism naturalist cu o energie brutală a trăsăturilor personajelor (în special sub dinastia a XXV-a etiopiană). Portretistica regală reprezintă o adevărată documentare antropologică asupra amestecurilor rasiale ale familiilor conducătorilor.

Alături de arta realistă există însă și un curent academic, arhaizant, care repetă formele pînă la stereotipie și are o predilecție deosebită pentru dimensiunile mici și miniaturale. Pictura atacă dimensiuni reduse, cum sînt suprafețele sarcofagului, stelele din lemn și foile de papirus.

Basorelieful aduce forme fără energie, moi și convenționale. Convențiile acestei arte — și a artei egiptene în general — sînt departe de a reprezenta procedee „de căutare“ a unei arte primitive sau arhaice. Ele apar, dimpotrivă, ca elementele unui limbaj plastic original, în care sensibilitatea și fantezia sînt pătrunse de rigoarea unor metode raționale.



Mormîntul lui Sennedjem
din Teba, Osiris



Faraon oficiind
în Tempul funerar
al lui Ramses al III-lea,
după un releveu
al Institutului Oriental din Chicago

Dintre artele plastice, sculptura este aceea care arată cu prisosință geniul plastic și intelectual al artistului egiptean. Ea rezolvă în mod original opoziția dintre realismul cerut de destinația imaginii „dublul nemuritor" și sinteza spirituală impusă de simțul plastic și de repulsia pentru imitație a artistului egiptean.

Caracterul original al sculpturii rondebosse este utilizarea principiului geometriei constructive pentru organizarea formelor și volumelor. Acestea sînt arhitecturate și hotărît exprimate, uneori pînă la rigiditate, caracter care deosebește sculptura egipteană de oricare altă sculptură din istoria artei. Spiritul constructiv, arhitectonic, geometric, venea la egipteni în întîmpinarea concepției înfățișării permanente, imuabile, eterne, a persoanei umane.

Materialul dur—calcar, granit, diorit—și cioplitul direct, serveau transformării anatomiei în arhitectura de volume, care a dat grandoare stilului egiptean. Frontalitatea și volumul de ansamblu al statuii, obținute prin alipirea membrelor, departe de a însemna convenții primitive, au fost caracterele principale ale stilului egiptean. Calitățile arhitectonice au făcut ca această sculptură să poată fi încorporată organic arhitecturii, cum sînt coloșii lui Ramses al II-lea de la templul din Abu Simbel sau cei din fața coloanelor templului Ramesseum din Teba și templul din Luxor.

Arhitectura volumelor a permis mărirea statuii la dimensiuni colosale, cum sînt coloșii din timpul dinastiei a XII-a, colosul lui Sebekhotep, din dinastia a XIII-a, coloșii lui Amenofis al III-lea, ziși și coloșii lui Memnon, sau colosul lui Seti al II-lea, din dinastia a XIX-a.

Geometria constructivă a permis, în cele din urmă, apropierea de trăsăturile individuale ale feței, obținînd asemănarea rituală, sub protecția arhitecturii volumelor. Realismul figurii în statuile egiptene, mai accentuat decît cel al corpului, nu este

împins niciodată pînă la copia naturalistă, în afară de unele portrete ale epocii tîrzii, cum este „Capul personajului gras“ (Muzeul Luvru, Paris) „M a n t i m a h é“ (Cairo) sau „Capul chel“. În această epocă se întîlnește și o caracterizare mai realistă a tipurilor corporale, masculin și feminin. Astfel, apar caracterele de vîrstă sau unele detalii morfologice particulare, cum sînt localizările grase ale corpului feminin.

În toate epocile, dar mai ales în epoca saită, a existat o artă populară de mici dimensiuni, de inspirație realistă, dedicată reprezentării omului și animalelor.

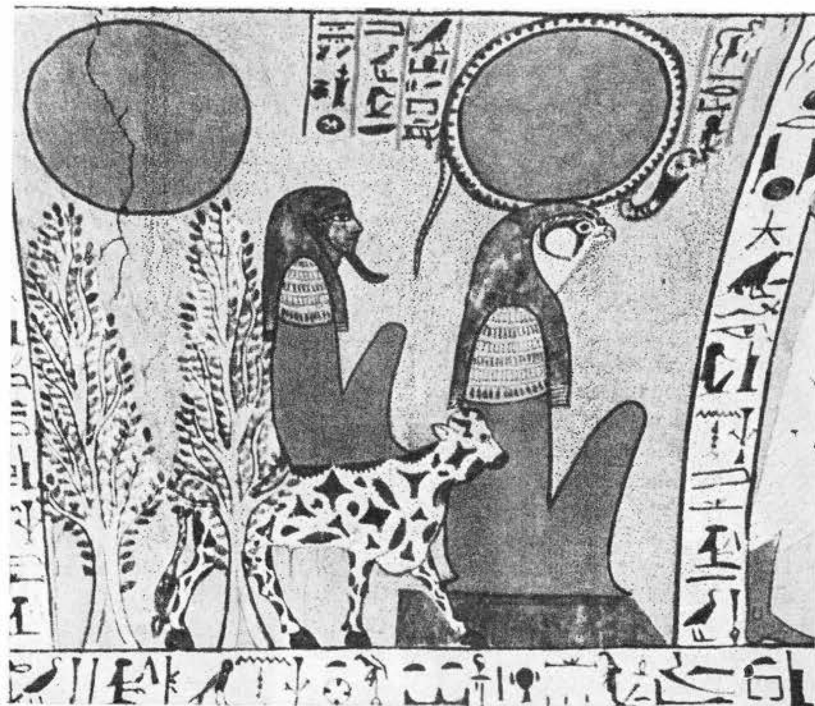
Geometria constructivă a fost unită în statuara egipteană cu imobilitatea marcată de modificări de poziție stereotipe raționate și măsurabile. Viața organismului reprezentată de egipteni nu este o oglindă a funcțiunilor, ci o imobilizare pentru eternitate a formelor.

Aceeași semnificație stilistică o are și sistemul de proporții, care tindea să transpună dimensiunile obiective ale corpului într-o construcție, cu ajutorul „carelajului“, întrebuințat pentru copia unei lucrări. Deoarece sculptura este concepută ca o asamblare de vederi plane, iar pictura elimină racursiurile și, în ambele, mișcarea nu aduce nici o modificare dimensională, procedeul carelajului a fost aplicabil fără nici o dificultate și fără să înlăture figurația formelor „obiective“, canonul egiptean avînd o pură valoare „constructivă“*. Deosebirea esențială de sistemul grec constă în faptul că ignorează structura corpului și articulația organică a întregului din segmente diferențiate anatomic. Diviziunile cad la întîmplare pe forme, iar construcția capătă un caracter mecanic, iar nu unul organic. Dealtfel, procedeul egiptean de proporționare corespunde condițiilor artizanale în care a fost creat și, mai ales multiplicat, imensul repertoriu al figurației egiptene.

Mormîntul lui Neferturi, din Valea reginelor, Regina Nefertari jucînd jocul Zenet



* E. P a n o f s k y, *L'œuvre d'art et ses significations*, Ed. Gallimard, Paris, 1969.



Mormîntul lui Sennedjem
din Teba,
evocări ale soarelui răsărind

Trecerea de la arta ultimelor timpuri protodinastice (la sfîrșitul mileniului al IV-lea) la începuturile artei istorice este marcată, în Egipt, de apariția cadrului compozițional, care reglează organizarea spațiului decorat.

În interiorul cadrului geometric, figurile sînt ordonate după principiul compozițional al ritmului, obținut prin procedeele: repetiție, alternanță, simetrie.

Decorația pictată (sau basorelieful) este de obicei organizată în registre suprapuse, dimensiunile personajelor fiind, în mod excepțional, de mărime naturală. În marea majoritate a cazurilor, figurile cele mai importante — zeii, regii, înalții demnitari — nu depășesc un metru și cincizeci de centimetri, în timp ce figurile obișnuite sînt înscrise în înălțimea registrului, care variază între treizeci și patruzeci de centimetri.

Comparația registrelor tabloului egiptean cu șirurile verticale sau orizontale ale scrisului hieroglific este tot atît de justificată ca și comparația scrisului cu tabloul, întrucît ambele sînt expresia simțului decorativ fin, în care fantezia ornamentației se îmbină cu logica ordonatoare.

Basorelieful și pictura egipteană se completează reciproc. În multe cazuri este greu de decis între relieful pictat și pictură pe un suport tratat în basorelief. La templele tebane din Karnak, Luxor și Ramesseum, gresia nubiană rugoasă arată astăzi numai tăietura basoreliefurilor, care altădată erau pictate în culori vii. În Valea Regilor și Reginelor, pereții și culoarele de calcar, astăzi netede, au fost acoperite altădată cu un strat de ghips gravat și pictat.

Picturile murale propriu-zise sînt făcute pe zidul acoperit cu stuc, ghips sau ghips aplicat pe un strat de pămînt cu paie, avînd o suprafață netedă, care îngăduie execuția celui mai fin desen.

Sensibilitatea modernă, ascuțită îndeosebi de „descoperirile" secolului al XX-lea în materie de pictură, recunoaște în pictura egipteană rezolvările originale ale unei decorații figurative în tentă plată. Ea satisfăcea, în același timp, exigențele rituale și artistice, realizînd condițiile unui stil de o mare puritate. Semnificația magică a imaginii impune artistului egiptean evitarea deformației perspectivei și reprezentarea „integrală" a formelor. Consecința pentru reprezentarea spațiului este utilizarea simultană a planului și a elevației — planul terenului, spre exemplu, populat de obiectele în elevație — și rabaterea planurilor care fug în perspectivă sau răsturnarea perspectivei cu aducerea depărtării în primul plan.

Pentru reprezentarea corpului uman, respectarea integrității imaginii duce la sinteza imaginilor succesive, dintre care cea mai frecventă este conjugarea feței și profilului. Astfel, reprezentarea capului din profil cu ochiul din față și a torsului din față, pe bazinul din trei sferturi și membrele inferioare din profil, este o operație care are multă analogie cu vederile simultane realizate de pictorii cubiști, prin rotația ochiului în jurul obiectului. Forma umană în pictura egipteană este deci imaginea sintetică a unei mișcări de rotație a unghiului vizual.

Predilecția egiptenilor aproape exclusivă pentru profiluri și pentru tenta plată dă imaginilor aspectul siluetat, care a creat vechea legendă a copiei umbrelor purtate. Această convenție este respectată cu strictețe numai în reprezentările sacre ale personajelor divine sau regale. Monotonia imaginilor nu este decît rezultatul unei priviri superficiale. În realitate, spectatorul atent descoperă atît varietatea „fazelor" modelului, cît și caracterele proprii ale personalitătii artistului, care se relevă mai mult decît stereotipia provenită din utilizarea „modelarelor" de către „scribii de contururi" — în ipoteza caietelor de modele utilizate de meșterii artizani — care nu poate fi susținută integral.

Reprezentările cu caracter sacru sînt și cele care se conformează cu oarecare strictețe canonului proporțional. În vechiul imperiu, figura umană în picioare avea 18 diviziuni, iar cea șezînd, 15 diviziuni.

În epoca saită, figurile mai zvelte cuprind 21 de diviziuni. Raportul 1/8 al capului cu talia, la acestea, este ușor modificat. Scările diferite sau „proporțiile morale" alcătuiesc un procedeu constant, ca și cel al ierarhizării obiectelor după importanța lor emoțională. Simțul artistic a unit întotdeauna necesitatea magică și afectivă cu una de ordin strict plastic.

Culorile întrebuințate de egipteni în pictură au fost: ocru-roșu, ocru-galben, negru de fum, albul de cretă sau gips, orpimentul galben, albastrul și verdele cu bază de cobalt sau de cupru.

Colorația nu este imitativă, iar cînd nu este rituală este sugestivă, cu toată convenționalitatea raporturilor de armonizare între ele și față de fond.

În vechiul imperiu au fost utilizate fondurile gri (cum se poate vedea la celebrele „Gîștele din Meidum"). În arta lui Tutmes al III-lea, din noul imperiu, fondul este albastru cer; sub Amenofis al II-lea, fondul este gri-bleu; sub Amenofis al III-lea, alb, iar sub ramessizi, culorile vii sînt armonizate pe un fond galben.

Culoarea ca și forma au cunoscut reguli rituale, îndeosebi în scenele austere cu personaje regale și zei infernali din monumentele conducătorilor sau înalților demnitari. Cînd pictura înfățișează viața familială sau scenele în care sînt reprezentate animalele, fantezia artistului este nelimitată, iar tablourile ating o înaltă calitate picturală. Pretutindeni realitatea materială este transpusă prin formă, culoare și ritm în lumea

ideală, expresivă a raporturilor plastice. Obiectele naturii moarte, ca și formele animale sînt supuse acelorași reguli: ale integrității imaginii, ale procedeului tentei plate și armoniei coloristice sustrase influențelor accidentale ale luminii.

Realismul animalier nu este de o altă natură picturală decît pictura scenelor cu oameni, reglate ritual. Verva realistă este supusă acelorași rigori plastice.

În reprezentarea ofrandelor, fructele, păsările, peștii și florile sînt juxtapuse sau „enumerate" și nedeformate perspectiv, obținîndu-se astfel efecte decorative neașteptate.

În scenele de vînătoare sau în cele de prezentare a cirezilor sau păsărilor, observația trăsăturilor anatomice ale animalului și ale fiziologiei lui este sugerată ingenios sau evocată fără a se recurge la imitația vulgară, naturalistă. Artistul egiptean, ca și cel japonez, a putut să coboare pînă la cele mai mărunte detalii ale penajului, blănii și solzilor sau să redea mișcările agile ale felinelor, zborul păsărilor și cirezile de vite, utilizînd forța sugestivă a liniei și acordurile coloristice şi păstrînd în același timp planul tabloului și ritmurile diversificatoare și unificatoare. Tot ceea ce în pictura oficială poartă semnele pomposului, solemnului sau stereotipiei și hieratismului ritual, capătă, în scenele vieții terestre, savoare, vivacitate, pitoresc, adesea, grație și umor, și întotdeauna, un robust optimism.

Prejudecata imuabilității formelor a fost creată îndeosebi de o cunoaștere insuficientă a picturii egiptene sau de o orientare greșită în aprecierea ei. Se cunosc astăzi nu numai caracteristicile stilurilor picturii în succesiunea lor istorică, dar și nuanțele expresive datorite aportului sau interpretării de către personalitatea artistului.

Prin analogie cu arta europeană, s-au aplicat și artei egiptene distincțiile tipologice: arhaic, clasic, academist, manierist și baroc, recunoscîndu-se astfel mișcările generale ale spiritului uman către echilibru și ordine, către statornicie codificată sau către intensitate și expresivitate. Reforma akenatoniană a esteticii expresioniste și a grației manieriste este văzută, astfel, ca o reacție salutară împotriva rutinei și academismului, derivat din estetica clasică a vechiului imperiu.

Imaginea de ansamblu lăsată de arta egipteană este aceea de extraordinară bogăție de motive, de invenții, de numeroase procedee ale expresiei plastice servită de o dotație artistică excepțională, cu o necontenită forță de reînnoire în decursul unei evoluții multimilenare.

# OMUL ÎN ARTA MESOPOTAMIANĂ

## Imaginea comemorativă a omului

Ca şi arta egipteană, arta mesopotamiană îndeplineşte două funcţiuni: spirituală şi socială; magică-religioasă şi comemorativă. Importanţa dată imaginii omului şi animalului derivă şi aici din aceeaşi credinţă în puterile magice ale „dublului" originalului. Imaginea sculptată sau pictată asigură existenţa indefinită a modelului. Cu ajutorul imaginilor, sînt apoi evocate divinităţile a căror favoare trebuia cîştigată şi comemorate evenimentele vieţii terestre sau evocate cele supraterestre.

Ca şi arta egipteană, arta mesopotamiană este pusă în slujba monarhiei şi religiei, care este aliata forţei suveranului. Regele-zeu al Egiptului este rege-preot în Mesopotamia. El este doar un delegat al puterii divine, iar omul de rînd nu se bucură de supravieţuire ca suveranul, în care credeau egiptenii, ceea ce a marcat cu un profund optimism întreaga lor cultură. Morala bunăvoinţei, dreptăţii, bunătăţii şi afecţiunii, care a alcătuit climatul spiritual al artei egiptene, este înlocuită în Mesopotamia cu frica şi teroarea pricinuită de cruzimea forţelor terestre conducătoare sau de ameninţarea zeilor infernali. Orientarea deosebită a artei mesopotamiene, care a avut o evoluţie paralelă, însă în decalaj faţă de cea egipteană, se datoreşte deosebirilor de dotaţie artistică şi diferenţelor condiţiilor spirituale şi materiale de dezvoltare.

În timp ce Egiptul se afla în perioada vechiului imperiu, cu monumentele grandioase construite de Keops, Kefren şi Mikerinos, Mesopotamia se găsea în epoca dinastiilor arhaice şi a începutului istoriei cu dinastia I Ur şi prinţii din Lagaş şi Sumer. În această epocă au fost create statuetele de mici dimensiuni, cu un canon scurt, cu capul ras sau păros, totdeauna cu nasul mare, acvilin, cu ochii enormi şi occipitalul plat, ceea ce caracterizează omul stilului sumerian.

După cucerirea Sumerului de către semiţii dinastiei din Akkad, arta cunoaşte un progres cu statuile jumătate mărime naturală şi reliefurile în care figura umană capătă dimensiuni şi proporţii normale (basorelieful cu victoria regelui Naram-Sin).

După cucerirea Babilonului de către populaţia Guti, sumerienii sau neosumerienii fondează a III-a dinastie Ur, în timpul căreia se situează statuile guvernatorului Gudea din Lagaş, scurte şi drapate rigid. În acest timp, Egiptul se afla în perioada dinastiei a XII-a şi a XIII-a.

Pictura mormintelor egiptene are un echivalent în gliptica mesopotamiană, reprezentată de cilindrii-sigilii, afectaţi practicilor magico-religioase, insignelor, amuletelor sau semnăturilor personale.

Mileniul al II-lea î.e.n. este o perioadă tulbure a invaziilor și migrațiilor de popoare (hitiții, kasiții, elamiții), iar în mileniul I î.e.n. puterea ținutului Mesopotamiei este luată de asirieni, cu capitala în Asur, Nimrud și Ninive (în nordul Mesopotamiei). Este epoca suveranilor Asurnasirpal, Sargon, Senacherib, Asurbanipal (859—626 î.e.n.) și a marilor temple din Asur și Korsabad, precum și a celebrelor basoreliefuri asiriene, reprezentînd expediții războinice sau vînătorești ale suveranului și geniile fantastice, taurii înaripați sau animalele sălbatice și domestice.

În secolul al VI-lea î.e.n. asirienii sînt cuceriți de babilonieni, care sub Nabuccodonosor stăpînesc pînă în Asia Mică. Către sfîrșitul secolului al VI-lea î.e.n. (539), perșii cuceresc Babilonul și întemeiază Imperiul persan, cu epoca neobabiloniană a dinastiilor Ahemenide și a marilor arhitecturi în piatră din Persepolis, și în cărămidă, din Susa, precum și a celebrelor decorații în cărămidă smălțuită.

Documentele cele mai vechi ale plasticii mesopotamiene sînt cilindrii, sigilii gravate în vederea imprimării în lut. Sînt primele documente asupra imaginii omului și animalului, datînd de peste trei mii de ani înaintea erei noastre. Înaintea invenției scrisului, cilindrii-sigilii s-au răspîndit, odată cu cultura mesopotamiană, în Orientul Apropiat, acolo unde materialul de scris vegetal (papirus) lipsea.

Datorită mulțimii mari a documentelor sigilii, ele au alcătuit un izvor important pentru istoria culturii ținuturilor mesopotamiene, pe o perioadă de peste trei mii de ani*.

Descifrarea stilurilor sigiliilor a permis o clasificare și o periodizare care poate servi ca orientare în complicata și întunecata istorie a popoarelor și culturilor dintre Tigru și Eufrat.

Cele mai vechi sigilii sînt din perioada care precedă scrisul: perioada Uruk sau timpurie a prescrisului și perioada Iemdet Nasr sau tîrzie a prescrisului (3500—3000 î.e.n.). Urmează cele din timpul predinastic, al mormintelor dinastiei Ur: 3000—2340; apoi perioada Akkadică — preimperială — a dinastiei din Agade: 2340—2180; perioada Ur III, a treia dinastie Ur; renașterea sumeriană și perioada Akkadică tîrzie: 2180—1800; perioada veche babiloniană, cu prima dinastie babiloniană, perioada Hamurabi: 1800—1600; perioada stilurilor periferice: siriană și vechi babiloniană, Mittani, Hurri, Kasitic, Osttigric (1900—1300); perioada asiriană mijlocie: 1300—1000; perioada neoasiriană (stilul tîrziu asirian): 1000—612; perioada neobabiloniană (cu stilul caldeean): 612—539 și perioada ahemenidă (cu stilul persan): 539—330 î.e.n.



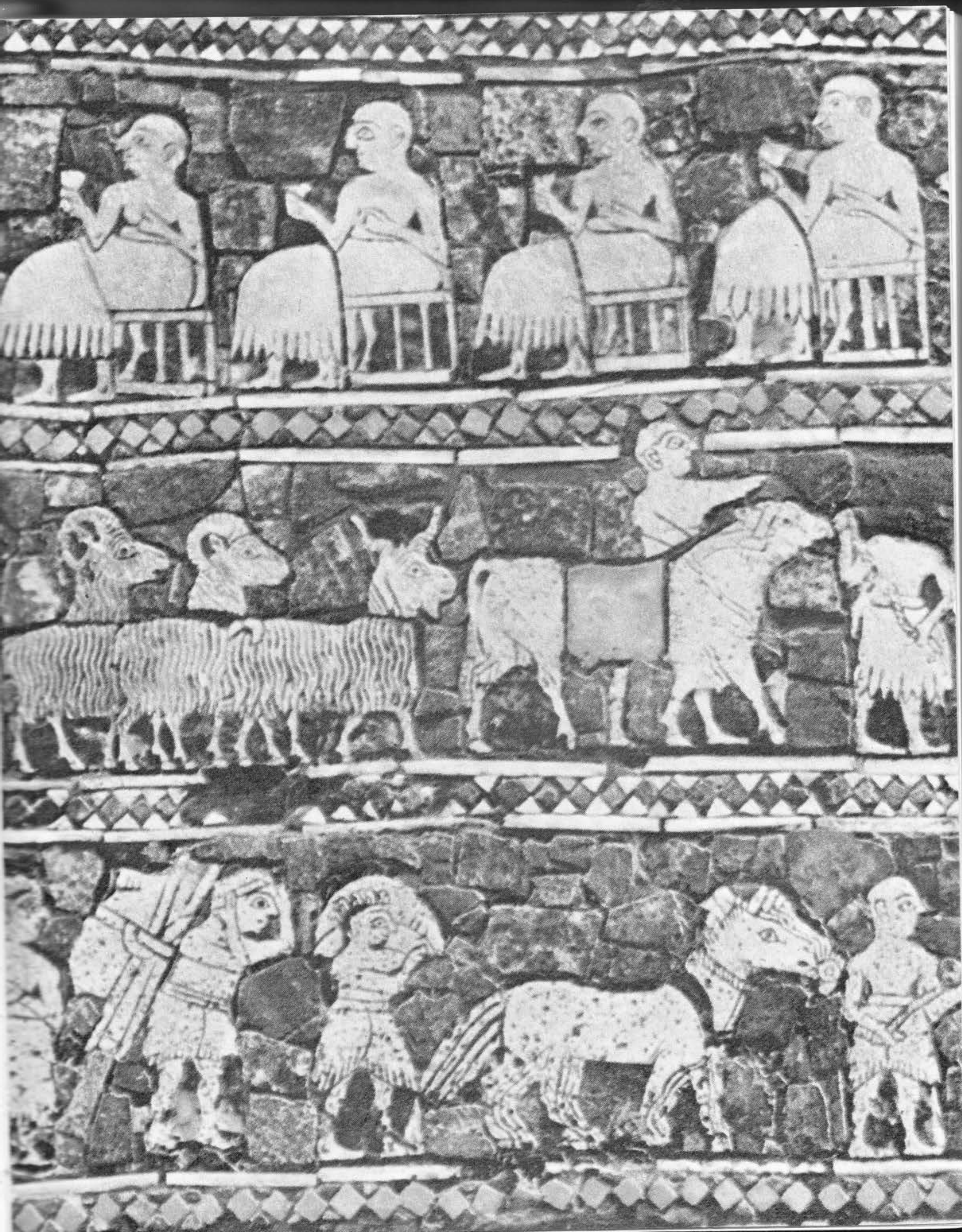
Sigiliul din Ur

Stindardul din Ur ▶

* D. J. Wiseman, *Götter und Menschen im Rollsiegel Westasiens*, Artia, 1958.



Stindardul din Ur, detaliu, mozaic, British Museum ▶



Cilindrii-sigilii erau tăiaţi în materiale de diverse durităţi (de obicei pietre mai puţin dure): calcedon, jasp, mai rar, lapis lazuli sau în metal. Invenţia scrisului cuneiform, la 3300 î.e.n., este legată de gravarea lui pe cilindri, însă destinatia lor era în special insigna cu puteri magico-religioase. De aceea, iconografia sigiliilor cuprinde: zeităţi, sub formă de om şi animal, taur, taur înaripat şi rumegătoare mici, apoi eroi (Gilgameş), păstori, adoratori, scene de luptă cu animale sălbatice (leul) sau genii compozite etc.



Cap de femeie,
alabastru din Lagaş, Paris

Spre deosebire de sculptura egipteană, legată de tehnica cioplitului, sculptura mesopotamiană este prin excelenţă o artă a modelajului şi mulajului. Opera imprimată are o serie de caractere depinzînd direct de tehnică şi material, desfăşurarea figuraţiei în friză sau registre suprapuse, figuraţia ritmată prin repetiţie şi îndeosebi prin afrontare simetrică, stilizarea — pînă la liniaritate — a figurii umane şi animale şi compoziţia figurilor prin afrontare, pînă la obţinerea monştrilor compoziţi.

Artistul sumerian este prin excelenţă un mulor şi retuşor. În operele de mici dimensiuni, formele sînt abil urmărite, însă, din cauza materialului şi tehnicii, sînt moi şi nedecise. Această caracteristică o păstrează mai tîrziu reliefurile de mare amploare şi chiar operele sculptate.

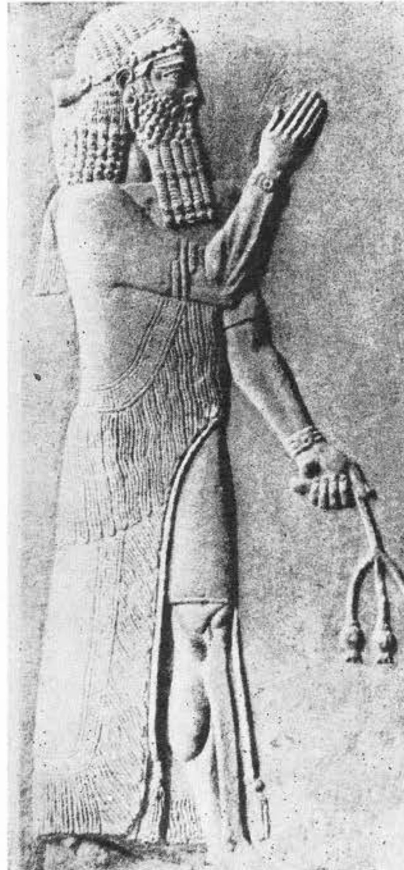
Principiul geometriei constructive care a dat artei egiptene decizia formelor şi claritatea volumelor, rigoare şi disciplină în concepţia monumentală a formelor, este înlocuit la mesopotamieni cu principiul căutării siluetelor şi al arabescului inspirat de urmărirea contururilor formelor naturale. Statuara sumeriană păstrează, din tehnica modelajului, înclinaţia spre observarea detaliului, din care obţine reale foloase, în reprezentarea fizionomiei.

Materialul şi tehnica rudimentară face pe artistul sumerian să se mulţumească a aşeza capul bine observat pe blocul corpului, rudimentar tratat, cu raportul proporţional, cap-trup, 1/4—1/5.

În vechea statuară mesopotamiană, figura umană este întotdeauna drapată şi puţin diferenţiată sexual. Ea poartă semnul dispreţului pentru corpul gol şi al indiferenţei pentru afirmarea socială a femeii, caracteristice civilizaţiilor Asiei Occidentale.

Reliefurile asiriene au aceleaşi calităţi şi defecte ale formelor modelate. Modelajul, adecvat pentru reprezentarea detaliilor, creează prima artă anatomică cunoscută în lume. Fără protecţia geometriei constructive, observaţia urmăreşte îndeosebi detaliul anatomic, acolo unde el este descoperit de costumul lung, greoi şi neraportat la anatomie: la bust, umăr, antebraţ şi gambe (basoreliefurile palatelor lui A s u r b a n i p a l din Ninive şi Kalah sau al lui S a r g o n din Korsabad).





◄◄ Așa-numita femeie cu eșarfă, piatră neagră din Lagaș

◄ Palatul lui Sargon, un ministru al regelui asirian, Muzeul Luvru, Paris

Pretutindeni formele ascultă mai puțin de disciplina gîndirii decît de observația directă a naturii, care induce adesea în eroare în citirea ansamblului și chiar a detaliilor anatomiei.

Principiul siluetării și arabescului este încununat de rezultate remarcabile în reprezentarea profilurilor figurilor, precum și a detaliilor coafurii și bărbii, transformate în ornamente. Aceste figuri sînt expresive, atît prin notația etnico-rasială, cît și prin fixarea caracterului voluntar și crud al suveranului.

Acolo unde principiul observației siluetei s-a dovedit cu adevărat eficace a fost reprezentarea animalelor, a căror anatomie și fiziologie este rezumată aproape în întregime de siluetă. Dezlegată de convențiile rituale la care este supusă figura umană, realizată prin observația directă și servită de materialul care permite o fină analiză anatomică, reprezentarea animalieră a atins în arta asiriană o culme a expresivității artistice.

Arta tîrzie a Persiei ahemenide unește influențele vechii arte asiriene cu cele noi, venite din contactul cu arta greacă. Ea rămîne în istoria artei ca descoperitoarea unei noi tehnici în decorație, aceea în cărămidă smălțuită, cu care sînt realizate marile frize ale palatului lui D a r i u s I din Susa (friza arcașilor și animalele fabuloase). Utilizarea mulajului în procedeul ceramic a fost fecund, însă, cu timpul, a sterilizat inspirația artistică, ca și vechiul procedeu al cilindrilor-sigilii, care a sfîrșit în rutină și repetiție mecanică.

# OMUL ÎN CIVILIZAȚIA EGEEANĂ

În 1900, englezul Arthur Evans, cu o generație mai tînăr decît Schliemann, începe săpăturile la palatul din Cnossos, din insula Creta, apoi publică descoperirile sale epocale într-o operă monumentală în cinci volume: „The Palace of Minos at Knossos", apărute între 1921 și 1931.

Civilizația din epoca bronzului, descoperită și numită de el „minoică", a fost împărțită în trei perioade: perioada timpurie (MP), perioada mijlocie (MM) și tîrzie (MT), fiecare cuprinzînd trei faze deosebite prin adăugarea unor simboluri: $MP_1$, $MM_{1-3}$, $MT_{1-3}$. Cronologia, corespunzînd unor evenimente istorice, deși nu poate fi extinsă pentru toată insula, se menține în linii mari și astăzi. Epoca de înflorire a acestei civilizații se situează în perioadele $MM_3$ și $MT_1$, cînd Cnossos a fost distrus de un incendiu puternic (la sfîrșitul lui $MT_2$, către 1240 î.e.n.).

În afară de săpăturile lui Evans pe coasta nordică la Mallia, arheologii francezi au descoperit alt palat, iar pe coasta sudică, italienii au degajat palatul de la Phaistos și vila princiară Haghia Triada.

Cele mai vechi relicve ale perioadei minoic-mijlocie către 1900 î.e.n au fost fragmente ceramice, bijuterii și interesante statuete caracteristic cretane: femei cu pielea albă, purtînd rochii cloș, cu corsajul deschis în față, cu o bonetă pe cap, și bărbați goi cu pielea brun-roșcată, purtînd șorț, cizme mai înalte și un pumnal scurt la cingătoare, care proveneau din sanctuare și erau probabil oferite drept ofrande.

O altă veche descoperire au fost sigiliile, care aveau o dezvoltare uimitoare și erau purtate, de oamenii liberi, la gît sau la încheietura mîinii. Confecționate la început din steatită sau os, ele sînt mai tîrziu făcute din pietre semiprețioase: cristal de rocă, agată, matostat, cornalină, ametist și poartă o imagine figurativă: un bou culcat, o maimuță chircită, o pasăre, un leu sfîșiind un om etc. Aceste sculpturi miniaturale sînt de o mare vioiciune și fantezie.

Din punct de vedere ornamental, sigiliile se apropie de ceramica policromă a Orientului Apropiat (prezente și la Troia) de unde au venit în Grecia. Le găsim, de asemenea și în Egipt în perioada de trecere de la vechiul imperiu la cel mijlociu (2350–2000 î.e.n.).

Cele cretane se disting printr-un admirabil naturalism, care este o calitate autohtonă. Sigiliile, cu timpul abstracte, stau desigur și la originea scrierii liniare a civilizației cretane ajunse la apogeu.



Preoteasa șerpilor din Creta, fildeș și aur, Boston

Cu aceste descoperiri arheologice, civilizația egeeană este cuprinsă în aceeași grupă cu civilizația din vestul Asiei Mici, cu cea a Eladei timpurii și cea a Cicladelor.

Reprezentanții acestei civilizații omogene aparțineau unor populații înrudite.

Caracteristic pentru decorația ei ceramică este evitarea compartimentării — cu un spor de pregnanță a întregului — și folosirea motivelor torsiunilor și vîrtejurilor (compartimentarea era lege în Orient și în Egipt).

Dintre palatele epocii de înflorire, cel de la Cnossos este cel mai mare și cel mai impresionant prin vestigiile decorației sale. Interiorul „labirintic", încîlcit, este legat de legenda Minotaurului ucis de Theseu, care s-a orientat în el numai datorită firului Ariadnei. În epoca zidirii, a avut un aspect măreț și plin de strălucire, rivalizînd cu marile palate ale Egiptului și Mesopotamiei. Epoca în care stăpînii lui erau în apogeu a fost secolul al XVI-lea î.e.n. Ceea ce atrage atenția la această arhitectură este lipsa de omogenitate, datorită atît cerințelor de ordin practic, cît și particularităților terenului. Domină înșiruirea și unghiul drept și se remarcă alături de trăsături evoluate, altele primitive, alături de fantezie și libertate, constrîngerea. Lipsește acestei arhitecturi monumentalitatea construcțiilor egiptene și ale celor din Orientul Vechi, precum și caracterul analitic și funcțional al arhitecturii grecești. Iraționalul și forța dau acestor construcții un caracter plin de vrajă, al unei lumi de basm, produs al unui spirit care nu are de-a face cu spiritul raționalist grecesc, nici cu cel mitic oriental.

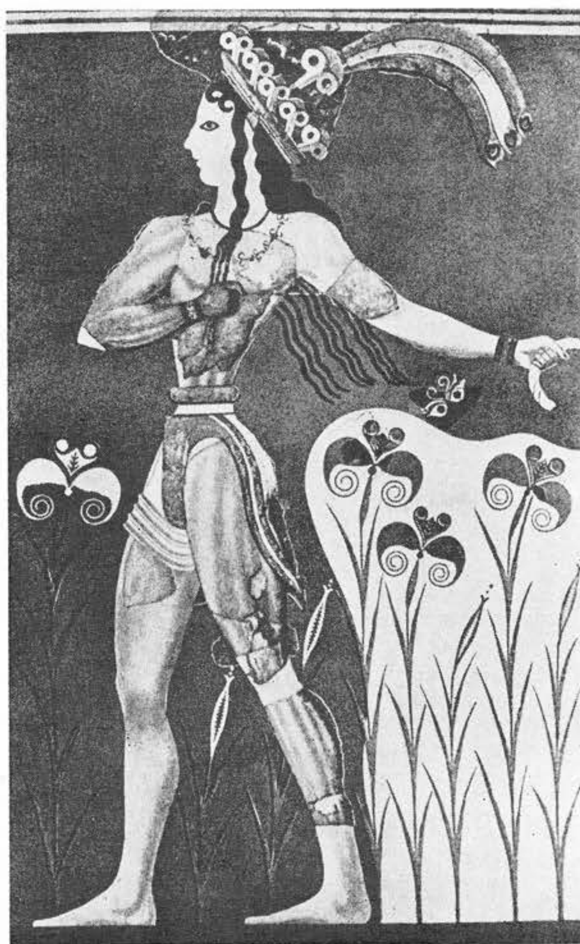
Palatul din Mallia nu este decorat. În schimb, cel de la Haghia Triada, posedă o odăiță cu cele mai frumoase fresce ale artei minoice*. La Phaistos, frescele lipsesc de asemenea, aproape cu desăvîrșire.

* Fr. Matz, *Creta. Micene. Troia*, Editura științifică, București, 1969.

Mormintele de la Cnossos, singurele cunoscute, conțin obiecte de uz și ornamente figurative (cortegii rituale), care vizează împodobirea, iar nu obținerea veșniciei sau comemorarea regilor sau zeităților (nu se cunoaște efigia nici unui rege minoic). Un alt caracter distinctiv al decorațiilor minoice, în general, este prezența multitudinii personajelor, a „imaginilor de masă", care au rămas străine întregii arte antice.

Din imaginile decorurilor se conturează net tipurile antropologice cretane. Ei erau oameni zvelți cu corpul frumos proporționat, cu talia „de viespe". Capul este prelung, fruntea înaltă, dreaptă, nasul proeminent, părul negru. Acest tip se găsește și astăzi în populația insulei și este calificat drept un tip „protomediteranid". Particularitățile lor tipologice sînt accentuate de modă, atît feminină, cît și masculină.

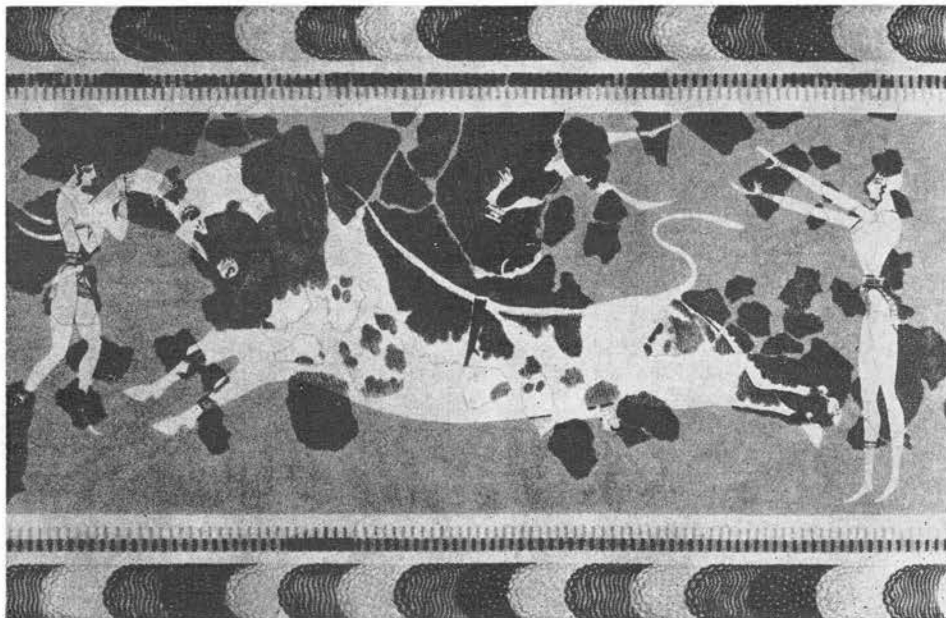
Deosebirile de culoare — brun-roșcat, alb — sînt desigur convenții preluate de la egipteni. Bărbații sînt goi, avînd un șorț prins în cingătoare, părul buclat se revarsă în inele pe spate. Cizmele înalte, moi, care urcă pînă la jumătatea gambei, sînt comune războinicilor și acrobaților.



Prințul cu coroana de pene, relief în stuc

Moda cretanelor de la curte este una dintre cele mai moderne și elegante. Corsajul, adesea brodat, lasă aproape descoperiți sînii mari, fiind foarte strîns pe talia subțire. Fusta largă, în formă de clopot, croită din două bucăți, ca o fustă-pantalon, avea pînă la șase rînduri de volane. De multe ori, fusta este colorată pe abdomen sau este prevăzută cu un șorțuleț. Podoabele feminine, mai frumoase ca cele ale bărbaților, constau în lănțișoare, coliere, brățări și pandantive, ornamentate cu rozete sau sepii cu opt tentacule (octapus). Figura feminină are o individualitate unică, ochii mari, de sub sprîncenele fine, privesc vioi și inteligent. Buzele mici, nasul „obraznic" și bărbia fină au făcut să se dea denumirea uneia din imaginile feminine „La petite parisienne". Mișcările arată ființe vioaie, pline de temperament, iar totul denotă un rol social deosebit al femeii, asemănător cu cel de mai tîrziu, din apusul Europei.

Trăsătura cea mai pregnantă și captivantă a artei cretane este naturalismul. Fresca își face apariția pe la 1600 î.e.n. și nu are nimic de-a face cu decorațiile egiptene ale vremii (Egiptul din timpul hicsoșilor). Paleta culorilor era redusă: roșul, albastrul, galbenul sînt culorile dominante, alături de alb și negru. Ele erau puse în „tente plate". Figura umană este reprezentată după o convenție asemănătoare celei egiptene, umerii din față și picioarele din profil, iar ochiul întotdeauna din față (cele mai multe fresce



Joc cu taurul, tablou mural din Cnossos, Muzeul Herakleion

sînt la Cnossos; palatul de la Haghia Triada are o singură încăpere cu fresce, egale ca valoare sau chiar mai frumoase decît cele din Cnossos).

La Cnossos ornamentația a putut fi reconstituită aproape în întregime. Încăperile nu depășeau 3 m înălțime, iar picturile în mărime naturală sînt puține. Acestei categorii aparțin „doamnele în albastru" și resturile „frescei cu bijuterii". Rareori taliile sînt supradimensionate. Astfel, „Prințul cu cunună de pene", pictat pe unul din coridoarele aripii sudice de la Cnossos, are 2,10 m înălțime. Reliefurile din stuc, aparținînd anticamerelor de la nord și reprezentînd spectacole cu tauri, aveau dimensiuni colosale. Pretutindeni lipsurile frescei sînt reconstituibile datorită obiceiului de a se repeta de mai multe ori motivele.

Pe pereții unui coridor, un cortegiu de bărbați și femei, în mărime naturală, se îndreaptă spre sala tronului, ducînd vase prețioase și alte daruri. Aici își avea locul faimosul „Purtător al pîlniei", înalt de 1,75 m. Acesta, împreună cu „Prințul cu cunună de pene", pictați mai liber și cu mai multă fantezie, aparțin sfîrșitului secolului al XVI-lea î.e.n. Spre deosebire de figurile egiptene, cele egeene se remarcă prin suplețea și elasticitatea mișcării, articulate îndeosebi în zona de mijloc, subțire, a corpului. Este același simț al formei, care în decorația ceramică a dat naștere spiralei și vortexului, pline de mișcare. Este modul alert egeean care se opune atît modului static, egiptean, cît și modului tectonic grec.

În mica încăpere cu picturi de la Haghia Triada, tema constă în zugrăvirea unui parc însuflețit de animale, păsări și femei în ținută sărbătorească. Celebră a devenit o pisică apropiindu-se pe furiș de un fazan și, de asemenea, o căprioară fugind deasupra unui teren stîncos presărat cu flori. În altă parte apare o fată îngenuncheată, culegînd brîndușe. Florile și plantele, printre care apar brîndușele, crinii și iedera, sînt redate cu o mare măiestrie. Anumite ornamente, spirale și linii șerpuitoare se întrețes cu elementele naturaliste, accentuînd decorația spațială bidimensională, caracteristic minoică. Explicația stă poate în originea miniaturală, legată de sigilii, a întregii decorații.



„Parisiana", detaliu, frescă din Cnossos, Muzeul Heraclion ▶



Înrudit cu frescele de la Haghia Triada este „Culegătorul de brîndușe" de la Cnossos. Figura, care în reconstituire luase forma unui tînăr, este de fapt o maimuță, coșurile de flori arată că scena se petrece într-o grădină. Din întreaga pictură se desprinde o atmosferă de vis, accentuată mai ales în decorația „Casei cu fresce" din vestul palatului din Cnossos. Dintre flori, cele mai frumoase sînt trandafirii sălbatici, cu o pasăre albastră care a poposit printre ei.

Înrudită cu acestea este fresca cu „Marină și cu pești zburători", găsită la Philacopi, în insula Melos, operă a unui pictor cretan din secolul al XVI-lea. Mișcarea peștilor se înscrie în formele valurilor, umplînd, împreună cu recifele, golurile spațiului decorat.

Fresca cu „Cow-boy" de la Cnossos se referă la jocurile cu tauri. Sînt mai multe scene tratate individual, despărțite prin motive decorative verticale (o excepție de la decorația minoică). Aci, ca și în statuetele de acrobați, lipsește spiritul articulației anatomice, în lipsa unei osaturi care să le confere o precisă funcționalitate. Totul se referă la expresia contururilor și modelajul suprafețelor, acest caracter contrastînd cu naturalismul figurațiilor sigiliilor, cu oameni și animale, de o mare precizie anatomo-fiziologică.

Încununarea artei minoice a reliefurilor o constituie perechea de pahare de aur găsite la Vaphio, în apropierea Spartei. Ele sînt opera unui maestru cretan, din plină perioadă de înflorire a artei minoice. Tehnica este aceea „au repoussé". Pe unul din pahare este reprezentată prinderea unor tauri, pe celălalt, viața pașnică a vitei domesticite. Fiecare compoziție are trei părți, cea centrală fiind opusă toartei. Lupta cu taurul reprezintă una din cele mai vivace scene ale artei minoice. Frumusețea reliefurilor ambelor pahare și stilul naturalist, asociat cu schemele abstracte ale spațiului decorativ, fac din ele unele din operele clasice ale artei cretane, de un puternic realism decorativ.



Pisică sălbatică și fazan, tablou mural din Haghia Triada, Muzeul Herakleion



Pahar de aur,
detaliu,
artă minoeană

Acest stil este înrudit cu cel al vaselor din categoria numită „Camarés" din primele secole ale mileniului al II-lea. Caracteristica lor constă în saturarea completă a schemei decorative, cu motive naturaliste: plante și ființe marine. Spiralele și unduirile cu vîrtej și în formă de S alcătuiesc sintaxa decorativă. Decorațiile sînt cu culori închise pe fond deschis. După 1600, pe vasele cu fond închis, încep să apară crinii și brîndușele, stilizate admirabil, fără vechile elemente de legătură, care par acum arhaice. Aceste vase dispar după jumătatea mileniului al II-lea, după care nu mai există decît ceramice cu o decorație închisă pe fond deschis. Acestea se remarcă prin eleganța volumelor, care sînt în creștere, și printr-un realism delicat și înaripat al decorației, curba în S devenind caracteristică.

Apar forme noi, ca cea în pîlnie și cana cu toartă, care vor rămîne tipul predominant al ceramicii egeene.

Vasele „stil palat" de la Cnossos constituie ultima categorie a ceramicii acestei perioade.

Sînt amfore cu trei toarte, căni alungite cu toarte, pahare cu picior înalt și două toarte, imitînd forma unor vase de metal, și vase joase și plate în formă de pungă. Repertoriul decorativ nu s-a schimbat esențial: crini, papirusuri, rozete, nautilus, octopode. Apare o tendință nouă către static, fermitate și monumentalitate, cu o expresie

mai reținută, desigur, sub influența ceramicii de pe continentul grecesc, executată pentru curțile princiare.

Una din descoperirile epocale ale lui Schliemann, privind cultura egeeană, au fost mormintele de la Micene, de lîngă Corint, „mormintele atrizilor", datînd din epoca dintre 1570 și 1520 î.e.n. Dintre comorile găsite aici, cele mai remarcabile antropologic sînt măștile din foaie de aur (în tehnica „au repoussé"), găsite la cinci dintre cele nouă personaje masculine.

Ele reprezintă adevărate portrete care permit reconstituirea tipurilor acestei populații. Capul este dolihocefal, ochii apropiați, profilul nasului, drept, iar buzele, subțiri. La unele măști, sprîncenele sînt împreunate deasupra rădăcinii nasului, iar la una dintre ele, continuitatea liniei frunții și nasului lasă să se întrevadă tipul „grec", deosebit de cel cretan. Acesta poartă și barbă, dar are bărbia, propriu-zisă, rasă, cu excepția unei „muște" sub buza de jos. Examenul antropologic vădește amestecul trăsăturilor mediteraneene cu cele nordice.

Capetele de bărbați, de pe ornamentația ceștilor găsite într-o cameră funerară tîrzie poartă barbă și au profilul grec, asemănător. Ele mai arată că acești bărbați purtau părul scurt strîns la spate, contrar majorității cretanilor. Vasul cu războinici de la Micene (de la jumătatea secolului al XII-lea) ne pune în fața aceluiași port al bărbii care poate fi considerat tipic întregii civilizații miceniene. Aci părul coboară pe spate pînă în dreptul umerilor („Aheii cu plete dese" ai lui Homer).

Armele produceau stăpînilor lor o adevărată voluptate, după mulțimea, varietatea și împodobirea lor în foaie de aur și cu tehnica „au repoussé".

Excesul de podoabe găsit asupra femeilor înmormîntate și formele lor pe jumătate barbare presupun existența unor particularități locale (cununi mari de aur cu colți inspirați din cununile minoice, de felul celei purtate de „Prințul cu cunună de pene"). Caracterul vegetal al acestei decorații cedează însă locul unei compoziții strîns construite și articulate geometric, ceea ce le dă un aspect mai rigid și mai greoi, străin Cretei.

În schimb, colierele — podoabe funerare — lucrate în foaie fină de aur au o serie de subiecte care provin din repertoriul minoic: octopode, vulturi, lebede, cîini, cerbi, leoparzi, lei etc.

Femeia aheie, comparativ cu „mica pariziană", arată „profilul grec" cu o vigoare aproape țărănească, cu nasul mare „în vînt" și bărbia puternică („Capul de femeie" din fresca din Tirynth).

Limpezimea de spirit și caracterele puternice, viguroase sînt specifice civilizației minoeane tîrzii, războinice.

# FORMA OMULUI ÎN ARTA GREACĂ

## „Omul, măsura lucrurilor“, imaginea antropomorfă a lumii

Valorile artistice create de civilizaţia greacă antică în apogeul înfloririi sale, în arta clasică a secolului lui P e r i c l e (sec. V î.e.n.), sau în evoluţia sa dintre războaiele medice şi hegemonia romană (420—200 î.e.n.), au fost considerate ca valori absolute ale culturii europene. Ele nu au fost puse în discuţie decît la sfîrşitul secolului trecut, pentru ca, prin evoluţia postimpresionistă a artei, să se ajungă la negarea lor totală sau parţială.

Criza artei secolului al XX-lea, dezbătută în domeniul esteticii şi antropologiei culturale actuale, constă în renunţarea, îndeosebi în Occident, la principiile artei clasice antice, reînviate pentru arta europeană de cultura şi arta Renaşterii şi cultivate de curentele artei Clasicismului şi Neoclasicismului.

Evoluţia culturii şi civilizaţiei moderne a subminat modalitatea clasică de a înţelege raportul artei cu experienţa sensibilă şi cu forţele raţionale ale înţelegerii organizării formelor. Sensibilitatea modernă a devenit receptivă pentru artele primitive şi exotice, iar creaţia plastică este considerată de unele curente artistice moderne ca domeniul exclusiv al fanteziei şi al forţelor iraţionale ale psihicului.

Spre deosebire de marile imperii ale Asiei, conduse de monarhi absoluţi şi de monarhia teocratică egipteană, Grecia clasică era alcătuită dintr-un mozaic de cetăţi rivale şi adesea învrăjbite între ele.

Organizaţia politică a oraşelor-cetăţi era democraţia restrînsă, cu îngrădirea puterii politice a cetăţenilor, cu categorii excluse de la drepturile civile şi cu existenţa sclavagismului. „Democraţia ateniană“ a fost, de fapt, o aristocraţie a războinicilor şi apoi a înavuţiţilor. Neliniştea politică în cetate, rivalităţile între cetăţi şi războaiele din afară pentru apărarea teritoriului şi a coloniilor, întreţineau o agitaţie continuă a vieţii şi spiritului.

Războiul peloponeziac (431—405), declanşat de rivalitatea dintre Sparta şi Atena, hegemonia Spartei (pînă la 379) şi apoi a Tebei (pînă în 335), au marcat declinul democraţiei greceşti, anunţînd preludiul cuceririi Greciei de către macedoneni (F i l i p al II-lea şi A l e x a n d r u c e l M a r e, 336 î.e.n.).

Originalitatea gîndirii greceşti a constat în orientarea sa umanistă, în afirmarea prestigiului forţelor spirituale ale omului şi aducerea tuturor lucrurilor la măsura umană.

Religia greacă este o istorie divină creată după modelul istoriei umane. Ea înfățișează rațiunea, pasiunile și conflictele omului și reface istoria vieții sale sentimentale și morale.

Filozofia, după ce a aplicat forțele rațiunii la cercetarea naturii și interpretarea universului, devine o speculație umanistă. Sensul învățămîntului filozofic al lui Socrate a fost o invitație la sondarea profunzimilor sufletești. Adevărul se găsește în spiritul omului, fiind în același timp și binele suprem și frumosul, iar inteligența umană este imaginea inteligenței divine, care guvernează universul.

Forța spirituală a omului dă un prestigiu nemaiîntîlnit formei umane. Aceasta, la rîndul ei, face sensibilă forța spirituală, iar perfecțiunea fizică, frumusețea, devine un simbol al forței raționale și al perfecțiunii morale a omului.

Principiul libertății, care a animat gîndirea greacă, s-a manifestat puternic în domeniul artei. Aceasta nu mai este pusă în slujba glorificării politice a suveranilor autocrați, ci este publică și populară. Umanismului spiritual îi corespunde antropomorfismul, sistemul de reprezentări simbolice a forțelor naturale sau metafizice, prin forma și expresia corpului uman. Absența despotismului politic și a opresiunilor religioase a favorizat dezvoltarea libertății gîndirii și creației artistice libere. Speculațiile teologice au făcut loc căutării adevărului asupra cauzelor fenomenelor, prin aplicarea corectă a regulilor logicii.

Reprezentările magico-religioase, care se găseau la originea figurației omului în plastică, devin comemorative, cu imaginea învingătorului olimpic, apoi simbolice, prin transpunerea lumii ideale a divinităților în formele atletului și, în cele din urmă, arta pierzînd funcțiunea sacră, rituală, se încarcă cu un sens exclusiv uman. Imaginile sînt acum apreciate pentru frumusețea realizată în ele însele. Pentru prima dată în istoria omenirii arta este concepută ca fiind legată de realizarea frumosului și devine un scop în sine. Conceptul artei pentru artă nu avea însă sensul modern al gratuității și al eliberării de celelalte valori spirituale. Frumusețea, în concepția antică, era în același timp și o problemă filozofică și morală.

În filozofia lui Platon, care nu admite o altă formă de cunoaștere decît cea intelectuală, apare prima negație a artei ca valoare morală. Speculațiile lui Platon asupra artei nu trebuie confundate cu cele asupra frumosului. Dacă acesta este pus alături de bine și adevăr, pe cea mai înaltă treaptă a piramidei valorilor spirituale, arta și artistul nu se bucură de aceeași apreciere.

Imitația, „mimesis" artistică, nu poate realiza „ideile", adică adevărul suprem al lucrurilor, ci reproduce lucrurile naturale sau artificiale care nu sînt decît o palidă umbră a celor dintîi.

Arta este deci un lucru de a treia mînă, pictorul unui obiect este imitatorul a ceea ce a făcut artizanul, imitînd la rîndul său ideea divină. Arta nu aparține deci regiunii înalte, raționale a sufletului, ci regiunii sale joase, senzuale. Ea nu întărește deci, ci corupe spiritul, servind plăcerilor senzuale, tulbură și întunecă rațiunea. Drept urmare, imitatorii, poeții și artiștii, trebuie excluși din republica perfectă. „Platon este astfel, autorul primei sau, mai bine zis, al singurei într-adevăr grandioase negații a artei, care apare în istoria ideilor"*.

* B. Croce, *L'esthétique comme science de l'éxpression et linguistique générale*, Ed. V. Giard & E. Brière, Paris, 1904.

În școlile ulterioare, filozofii hedoniști și retorii atribuiau artei un scop extrinsec fără demnitate, plăcerea simțurilor, sau unul care servește înălțării spiritului, scopul moral. Artistul este, pentru hedonist, comparabil cu o hetairă, în timp ce pentru moralist, el devine un pedagog al umanității: „ceea ce profesorii sînt pentru copii, sînt poeții pentru tineri", a afirmat A r i s t o f a n într-un vers celebru.

Pentru A r i s t o t e l, artistul este un educator, dar în același timp și un eliberator al omului de obsesiile și forțele răului și pasiunilor. El este autorul celebrei teorii a „purgației", „catharsis" prin artă, căreia, în filozofia modernă, F r e u d i-a găsit un fundament psihologic în „sublimarea" inconștientului pe căile derivate ale visului și artei.

Poezia a făcut deci parte în mod firesc din educație și, pentru aceasta, un bun poet nu poate fi decît un om bun, o forță spirituală și morală, va afirma, în Renaștere, L e o n a r d o d a V i n c i. Nu este de mirare că în Antichitate, legislatorii și fondatorii de cetăți s-au folosit de poeți și de fabule pentru a avertiza și speria oamenii. După S t r a b o n, mulțimea este mîngîiată și dominată cu ficțiuni și minciuni, iar P l u t a r h afirmă că „poeții spun frumos minciuni", poezia fiind o pregătire pentru filozofie. L u c r e t i u s, la romani, împărtășește opinia poetului curtezan și pedagog: „Aut prodesse volunt aut delectare poetae... Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci" (Poeții sau vor să servească sau să delecteze... A obținut totală aprobare acela care a știut să îmbine utilul cu plăcutul). În această concepție, aportul poetului se confundă cu acela al oratorului, om practic, care vizează efecte practice și, de aceea, se discuta dacă trebuie considerat V i r g i l i u ca poet sau ca orator: „Vergilius poeta aut orator". Și unuia și altuia i se atribuia tripla misiune: să placă, să miște și să instruiască.

Estetica Antichității a cunoscut însă și sanctificarea artei, considerată ca mijloc de a te pune în contact cu absolutul, cu Binele în sine, ultima rațiune a lucrurilor, care se confundă cu Dumnezeu. Autorul acestei estetici elevate este neoplatonicianul P l o t i n.

P l a t o n, maestrul „divin", a fost un entuziast al frumosului, partenerul binelui și adevărului, dar în filozofia sa, frumosul, care este o noțiune ideală, nu are nimic de-a face cu arta, adică cu frumosul artistic. După P l o t i n, părintele esteticii idealiste a Antichității Tîrzii, arta care imită natura imită în același timp și rațiunea sau ideea din care rezultă lucrul natural și frumusețea lui. Ideea sau modelul ideal întrevăzut de artist în natură sînt identificate uneori cu imaginația sau fantezia creatoare, care concepe, nu numai vizibilul, ci și posibilul.

Astfel, S o c r a t e afirmă (în dialogul cu pictorul P a r h a s i o s) că pictorii recurg la diferite corpuri umane, luînd părțile de care au nevoie pentru a compune figurile lor. Despre Zeuxis se spunea că a ales părțile cele mai frumoase de la cinci fecioare crotoniate, pentru a închipui pe frumoasa Elena, iar C i c e r o povestea că F i d i a s, pentru a sculpta figura lui Zeus, nu s-a servit de nici un model natural, ci a urmat o idee a frumuseții care rezida în sufletul său, și-i dirija arta și mîna.

Toate mărturiile Antichității concordă cu intervenția factorului rațional în imitația naturii. După A r i s t o t e l, arta pornește de la experiența sensibilă prin care rămîne în acord cu realitatea. Ea tinde însă către adevărurile de ordin permanent, descoperite de rațiune. Acest acord constă în ordine și simetrie, adică în valorile ordonatoare cantitative, exprimabile matematic.

De aceea, arta Greciei a conceput pentru prima dată un canon al proporțiilor corpului uman, cum este cel al lui Polyclet, în care frumusețea este realizată de acordul numeric al părților.

Imitația este deci o construcție dirijată de recunoașterea ordinii raționale a formelor, precum și a înrudirii formelor reale cu formele perfecțiunii ideale.

În istoria artei europene, cele două laturi ale esteticii antice se regăsesc neîncetat, cu dominația, după epocă, a tendinței imitative realiste, sau a tendinței idealiste, raționale. Criza artei actuale poate fi considerată ca o criză a conceptelor esteticii clasice. Pierderea asemănării cu formele sensibile sau părăsirea realismului originar sînt, pentru arta modernă, mai puțin esențiale decît părăsirea raționalului sau a calității care conferă artei claritatea, ordinea și comprehensibilitatea, și o situează printre valorile cele mai importante ale unei culturi.

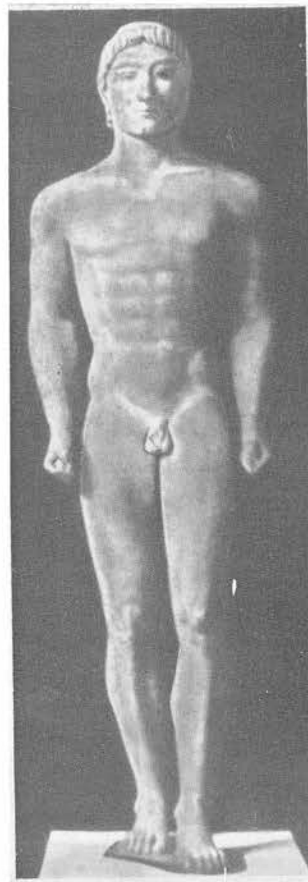
Plastica greacă se servește de limbajul formei umane, aproape cu exclusivitate, într-un mod cu totul original, opus modalităților cunoscute în arta celorlalte popoare din Antichitate. Intenția de a reprezenta omul pentru valoarea lui fizică și spirituală, necunoscută încă, drept scop al plasticii, a avut ca urmare cercetarea de către artiștii greci a tuturor problemelor de ordin estetic și tehnic, ridicate de figurația formelor în sculptură, în desenul decorativ ceramic și în pictură.

Sculptura, prin care este cunoscută îndeosebi arta greacă, și-a creat o disciplină tehnică și intelectuală în acord cu principiile estetice și calitățile materialului. Ea a dispus pentru cioplit de materialele cele mai nobile: calcarul poros, utilizat în epoca arhaică, marmura de Pentelic din apropierea Atenei și din insulele Paros, Naxos, Tasos sau din Asia Mică. Minereurile necesare turnării bronzului, aflate în Cipru și Eubeea, au permis dezvoltarea tehnicii modelajului și turnatului, care păstrează cel mai bine intenția și supletea gestului artistului. Tehnica bronzului a influențat la rîndul său disciplina tehnică și estetică a pietrei cu structură fină, care răspunde modelajului celui mai delicat.

În sculptura egipteană, atacul direct al pietrei a impus schematizarea formelor și reducerea lor la volume geometrice, aflate între ele în raporturi simple.

Astfel, ideile despre formă și tehnică au fost factori care s-au influențat reciproc în creația stilului plasticii.

Grecii au cunoscut și practicat metoda machetelor în lut și în ceară și transcrierea în material definitiv prin procedeul punctajului. Acesta a permis decalculul machetei



Statuie de tînăr,
Apollo din Atica,
Gliptoteca din München

cu suficientă fidelitate, astfel încît, în Antichitatea tîrzie, trecerea de la bronz la marmură și invers erau practici curente, care nu ridicau nici o problemă de adaptare stilistică. Materialele, disciplina de gîndire și procedeele tehnice au permis sculpturii grecești atingerea perfecțiunii în reprezentarea formelor și manifestărilor vieții omului.

Filozofia greacă, mitologia și concepția estetică au dirijat eforturile plasticii grecești spre reprezentarea omului: mai întîi a persoanei fizice și fiziologice, apoi a vieții psihice și a personalității morale. Concepția sculpturii grecești este opusă celei egiptene. În timp ce egiptenii au transformat anatomia într-o arhitectură, cu ajutorul geometriei constructive, grecii au utilizat geometria pentru a transforma arhitectura materialului în anatomie. În timp ce egiptenii au încadrat forma umană în construcții sau au realizat-o ca pe o construcție în dimensiuni colosale, grecii au dat formei umane dimensiunile reale și au creat arhitectura însăși după scara și proporțiile umane. În cele din urmă, în timp ce egiptenii au folosit figura umană în pictură, ca pe o hieroglifă, cu care au scris interminabile istorii mitologice sau narațiuni ale vieții laice, grecii au animat formele și au pus oamenii reprezentați în relații spirituale, introducînd în plastică semnificația psihologică a formelor anatomice și desfășurarea dramatică a evenimentelor.

# Arhaismul

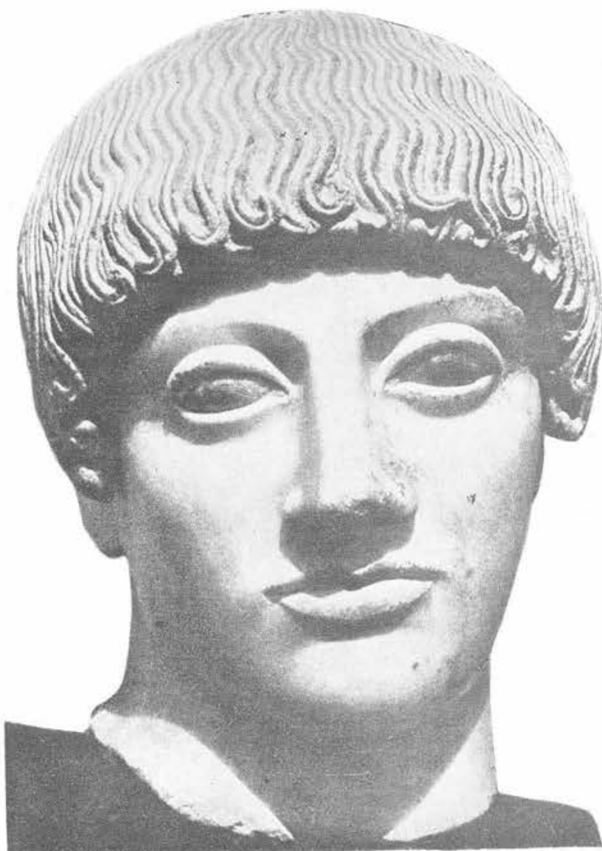
Prima problemă rezolvată de sculptura greacă în reprezentarea omului a fost animația formei sau însuflețirea ei. Timp de trei sute de ani (între secolele VIII și V î.e.n.), sculptura arhaică greacă experimentează materialele — argila și bronzul, la început —



Statuie de femeie de pe Acropole, Muzeul Acropole, Atena



Morocănoasa, partea de sus a statuii votive a lui Euthydikos, Muzeul Acropole, Atena



Cap de tînăr, așa-numitul efebul blond, Muzeul Acropole, Atena

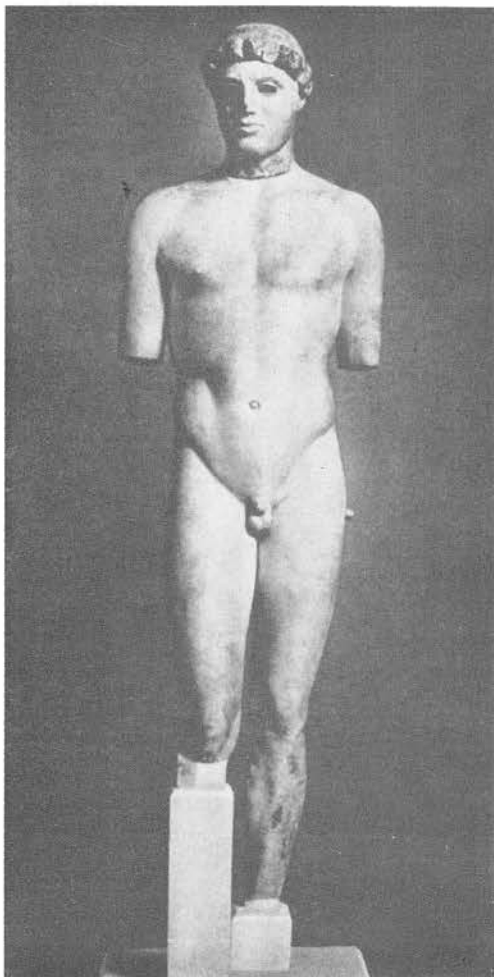


Morocănoasa, profil, Muzeul Acropole, Atena

și încearcă trecerea de la geometria constructivă și inerția blocului material la formele suple ale unui corp. Tipurile reprezentative în sculptura mare — Kuros și Kore, care apar către jumătatea secolului al VII-lea î.e.n., aveau o evidentă asemănare cu sculptura egipteană, în timp ce figurinele secolului precedent arătau o fantezie deosebită și o mare capacitate de invenție plastică.

În afară de soluțiile tehnice geometrice care puteau fi comune, influențele egiptene sînt evidente în poziția membrelor și în unele detalii semnificative, ca: poziția policelui pentru mîna închisă, tratarea coafurii etc. Reprezentarea nudului masculin, cu o frumoasă proporție și o însuflețire mai mare a formei imobile prin ondulațiile musculare, sînt semnele originalității spiritului grec („Statuile Cleobis din Delfi", "Kuros din Milo", Atena, sec. al VI-lea). Supleţea și eleganța formelor musculare preced mișcarea corpului, după cum expresia disociată a feței, în care surîsul încremenit este asociat cu deschiderea largă a ochilor, precedă surîsul fiziologic („Kuros din Actium" zis și „Apollo Teneea").

Tipurile de tinere — Kore — arhaice, cu o influență ioniană vizibilă în eleganța coafurii, podoabelor și îmbrăcăminții (alcătuită din tunica subțire de in, chitonul și mantoul himantion) realizează un progres în direcția „anatomizării" draperiei care, cu toată bogăția materialului, se sprijină pe principalele volume anatomice. Apare, de asemenea, o armonizare a expresiei figurii, expresie, atitudine, în care ascensiunea col-



Statuie de băiat de pe Acropole,
Muzeul Acropole, Atena



Așa-numitul purtător de vițel,
statuie votivă,
Muzeul Acropole, Atena

țurilor gurii este acordată cu rotunjirea obrajilor, cu ascuțirea aparentă a nasului și bărbiei și cu o ușoară diminuare a fantei palpebrale „Kore antica" din Muzeul Acropole, situată în a doua jumătate a secolului al VI-lea. O expresie contrarie zîmbetului este realizată de„Morocănoasa" (Muzeul Acropole, Atena, 510–500 î.e.n.).

Îmbogățirea repertoriului temelor este legată de o modificare a concepției artistice și de un avans tehnic în reprezentarea omului. Astfel „Moscoforul" (500 î.e.n., Muzeul Acropole), deși înțepenit încă, are mișcarea brațelor adecvată menținerii vițelului, ale cărui forme moi, cu o admirabilă anatomie, contrastează cu înfățișarea omului. Către aceeași epocă (jumătatea secolului al VI-lea), „Cavalerul Payne-Rampin" înfrînge încă timid legea frontalității, întorcînd ușor capul spre umărul stîng.

În trecerea de la estetica și arta arhaică la cea clasică, un rol important l-au jucat decorațiile templelor: friza-continuă, la ordinul ionic; metopa și frontonul, la ordinul doric.

Decorația templului a fost prilejul rezolvării problemelor compoziționale impuse de cadrul arhitectonic: triunghiul timpanului, cadrul dreptunghiular al metopei, fîșia

dreptunghiulară continuă a frizei ionice. Compoziţia decorativă trebuie să satisfacă, în acelaşi timp, ordonarea, în suprafaţa geometrică impusă, şi relaţiile dramatice între personaje. Acest lucru nu era posibil decît pe baza unui nou principiu al utilizării corpului sau anatomiei umane, respectiv, prin crearea formei semnificative sau anatomiei expresive. Forma purtătoare de semnificaţie trebuia pusă în acelaşi timp în relaţii anumite cu alte forme şi în relaţiile spaţiale, compoziţionale, de ordin formal. Decoraţia greacă nu mai este, ca cea egipteană, o înşirare de forme-semne, care se citesc ca nişte hieroglife, de-a lungul registrelor.

Decoraţia greacă pune personajele în relaţii dramatice şi rezolvă, în acelaşi timp, unitatea de acţiune şi unitatea compoziţională. În timp ce sînt explorate raporturile formelor exteıioare cu formele subiacente ale musculaturii şi scheletului şi mecanismele complicate ale maşinii animale, se caută rezolvarea motivării psihologice a mişcărilor şi atitudinilor personajelor. Spaţiul decorativ este conceput în analogie cu scena unui teatru, iar decoraţia, exclusiv figurală, reprezintă mimarea unei acţiuni dramatice.

Forma plastică a decoraţiei templelor este altorelieful, transformat mai tîrziu în ronde-bosse, care permite eliberarea figurilor pentru toate poziţiile şi mişcările posibile. În frizele arhaice se păstrează convenţiile „realismului integral" şi ale „izocefaliei", concomitent cu o dominaţie a efectului decorativ, obţinut prin ritmul mişcărilor, atitudinilor şi al cutelor draperiei (friza estică a „Tezaurului din Siphnos" de la Delfi, către 525 î.e.n.).

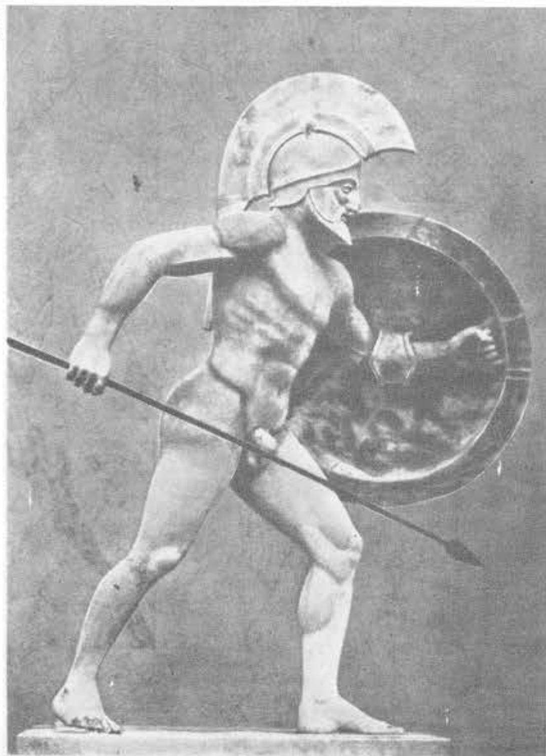
Principiul dramaturgiei plastice apare rezolvat pentru prima oară la frontoanele „Templului divinităţii Afaia" din Egina (către 480 î.e.n., coincizînd cu sfîrşitul războaielor



Vizitiul din Delfi, statuie votivă în bronz, Muzeul din Delfi



Templul Afaia din Egina, luptător — Heracles de pe frontonul estic, Gliptoteca din München



Templul Afaia din Egina,
luptător — Heracles de pe frontonul estic,
Gliptoteca din München



Templul lui Zeus din Olympia,
Atlas aduce lui Heracles merele Hesperidelor,
metopă, Muzeul din Olympia

medice, perioadă considerată, în istoria artei grecești, ca fiind situată la sfîrșitul arhaismului). Adaptarea la forma frontonului este făcută prin variația atitudinii personajelor care mimează acțiunile războinice legendare, iar diversitatea atitudinilor și mișcărilor contrastează cu un surîs stereotip al figurilor, cunoscut sub denumirea de „surîsul eginet".

Pantomima este servită însă de o anatomie care atinge virtuozitatea epocii clasice, cel puțin pentru detalii, dacă nu totdeauna pentru firescul și naturalețea atitudinilor, care păstrează o gravitate rigidă.

# Clasicismul

Imitația a fost unul din conceptele cele mai puțin determinante ale esteticii antice. Ea a generat, încă din Antichitate, numeroase confuzii și false idei asupra realismului și chiar asupra destinației artei, cum arată legendele asupra virtuozității atinse în „trompe-l'oeil" de unii pictori și sculptori ai Antichității, ca aceea despre Z e u x i s, care a înșelat păsările cu strugurii pictați, sau despre iluzionismul sculpturii lui M y r o n, care a înșelat un animal cu reprezentarea în sculptură.

Este probabil că disprețul lui P l a t o n s-a îndreptat îndeosebi către acest realism imitativ, iluzionist, socotit pe bună dreptate ca aparținînd regiunilor joase ale spiritului.

Raportul figurației antice cu realitatea, laturile naturalistă și abstractă, sau realismul și idealismul pot fi lămurite mai bine prin examenul operelor decît prin teoriile estetice, adeseori contradictorii.

Latura realistă a figurației omului în plastica greacă nu a fost negată niciodată. Progresul realismului, de la epoca arhaică la epoca clasică, poate fi urmărit după avansul în înțelegerea și reprezentarea anatomiei, care atinge perfecțiunea în Clasicism. Evoluția realismului nu trebuie înțeleasă ca o măsură a valorii estetice. Eliberarea anatomiei din formele geometrice rigide, cucerirea disponibilității pentru mișcare, însuflețirea corpului și capacitatea de a intra în relații spirituale, reprezintă evoluția stilului figurației, prin modificarea concepției asupra destinației ei.

Rolul policromiei sculpturii antice nu trebuie înțeles în sens iluzionist. Urmele de culoare rămase nu îndreptățesc această presupunere. Policromia, aplicată atît costumului și podoabelor, cît și anatomiei, arată tonurile vii, neimitative ale colorației, care nu făcea decît să mărească distanța față de realitate. Ea mărea forța de detașare a sculpturii de arhitectură și îi dădea, în același timp, o strălucire și o putere de afirmare impresionantă.

Aceleași efecte au fost căutate și prin utilizarea și combinația materialelor nobile: aurul, fildeșul, pietrele prețioase. Bogăția decorației și fastul prezentării urmăreau să provoace admirația credinciosului și a spectatorului. Se atribuie astfel lui F i d i a s calitățile deosebite ale unui sculptor bijutier, amintindu-se de statuile sale, celebre în Antichitate, idoli colosali efectuați din amestecuri de materiale nobile: Atena Parthenos și Zeus din Olympia.

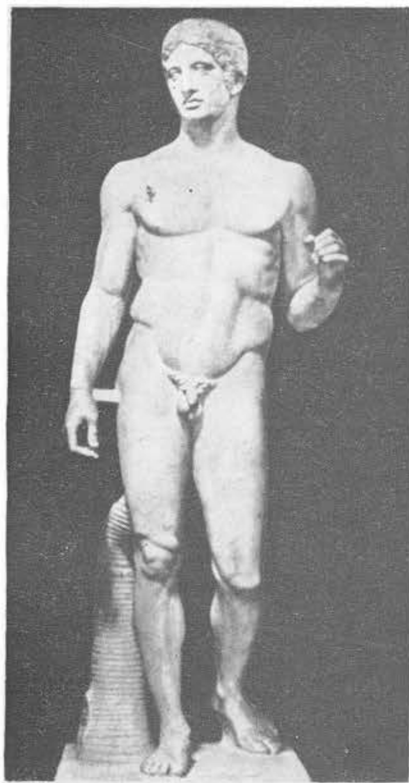
Denumirea de Realism este aplicată perioadei clasice pentru avansul imitativ față de Arhaism. Clasicismul este considerat astfel ca termenul evoluției tendințelor Arhaismului.

Epoca clasică a plasticii grecești cuprinde secolele V și IV î.e.n. Secolul al V-lea, „prima epocă clasică", numit și epoca lui P e r i c l e și F i d i a s, este epoca arhitecturii Partenonului și a primelor trei mari personalități artistice: M y r o n, P o l y c l e t și F i d i a s. Operele plastice de la începutul secolului, între sfîrșitul războaielor medice în 477 î.e.n. și primele lucrări ale lui F i d i a s în 470 î.e.n., sînt caracterizate prin aspectul auster, puternic și printr-o nobilă gravitate, care au atras stilului denumirea de „stilul sever".

Progresul față de Arhaismul eginet ar putea fi caracterizat prin perfecționarea fiziologiei atitudinilor și printr-un cîștig al ritmicii naturale a mișcărilor. Către 480



Tronul Ludovisi, basorelief, Muzeul Național, Roma



**Polyclet**
Doriforul



Myron
Discobolul, bronz,
Antiquarium, München

„Efebul de pe Acropole", atribuit lui C r i t i o s, realizează un balans al bazinului în sens lateral, eliberînd stațiunile în picioare de tirania legii frontalității. „Vizitiul din Delfi", lucrare atribuită lui P y t h a g o r a s, 470 î.e.n., are o mișcare de torsiune în ax, care animă coloana canelată a corpului drapat. Aceluiași artist i se atribuie și primul nud cunoscut, „Venus din Esquilin", reprezentînd corpul unei tinere sportive, cu o mișcare elegantă în sprijin unilateral. Tehnica bronzului, care în secolul al V-lea a înlocuit pe aceea a marmurii, a permis artiștilor cunoscători ai anatomiei îndrăzneli nemaiîntîlnite în reprezentarea și echilibrarea corpului în mișcare.

Se atribuie lui C a l a m i s, contemporan al lui M y r o n, statuia în bronz „Zeus din Histria" (Arthemision), reprezentînd prima desfășurare a anvergurii, sub pretextul loviturii, care motivează și contracția mușchilor torsului robust și bogat în detalii, în acord cu ornamentul arhaizant al frizurii bărbii. Energia unită cu vivacitatea mișcării împinsă pînă la iluzia instantaneului este obținută de M y r o n în „Discobolul", a cărui torsiune în ax, simbol al eliberării mișcării, va deveni, la M i c h e l a n g e l o, unul din mijloacele expresiei sentimentelor dramatice

O trăsătură comună operelor stilului sever este un nou contrast, de data aceasta, între activitatea corporală și figură. Vechiul surîs stereotip este înlocuit printr-o expresie calmă, care dă figurii o gravitate senină, cu un accent rece, „sever". Tendințele noului stil și cuceririle în direcția realistă sînt regăsite în decorațiile templului lui Zeus din Olympia; în sculpturile metopelor, consacrate, fiecare, uneia din cele douăsprezece munci ale lui Hercule, și în frontoanele, cel oriental, reprezentînd preparativele pentru o întrecere legendară de curse de cai, și cel occidental, cu o furtunoasă luptă a centaurilor și lapiților, desfășurată sub privirile lui Apollo.

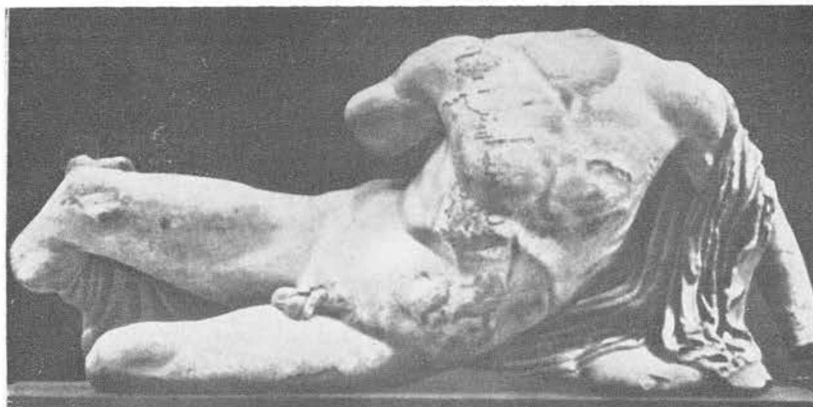
Domeniul eroicului și fabulei mitologice este un nou prilej de manifestare a realismului. Plastica descoperă acum varietatea tipurilor morfologiei umane și abordează reprezentarea expresiei feței la ființele subumane, centaurii, a căror mimică trădează mînia și poftele bestiale. Viziunea realistă este unită, însă, cu o tratare largă a formelor, care dă detaliilor și ansamblului forță și vitalitate.

Idealismul artei antice este legat de filozofia lui P l o t i n, modificînd doctrina lui P l a t o n, care nu a făcut nici o distincție între problema filozofică și estetică a frumosului (frumosul discutat de P l a t o n nu a fost acela al artei sau frumosul artistic.)

P o l y c l e t este cunoscut ca artistul teoretician al Antichității care a fixat întnr-u „canon" tipul atletului frumos. Originar din Argos, P o l y c l e t a fost reprezentantul tradițiilor școlii dorice, tot atît de vestită în secolul al V-lea î.e.n. ca și cea atică.

Tipul creat de el în „Doriforul" este caracterizat prin sobrietatea și robustețea formelor, fiind comparat cu sistemul armonic al templului doric, care are aceleași calități estetice (proporția coloanei dorice are raportul diametrului cu înălțimea, $4^1/_2$—$5^1/_2$, iar antablamentul reprezintă 2/5—1/3 din înălțimea coloanei).

Cunoștințele asupra proporțiilor în Antichitate, provenite din izvoare literare sărace, au dat naștere la interpretări diverse, unele chiar opuse, ale principiilor care au stat la baza sistemelor de măsurători. Analogia pe care V i t r u v i u s a făcut-o între



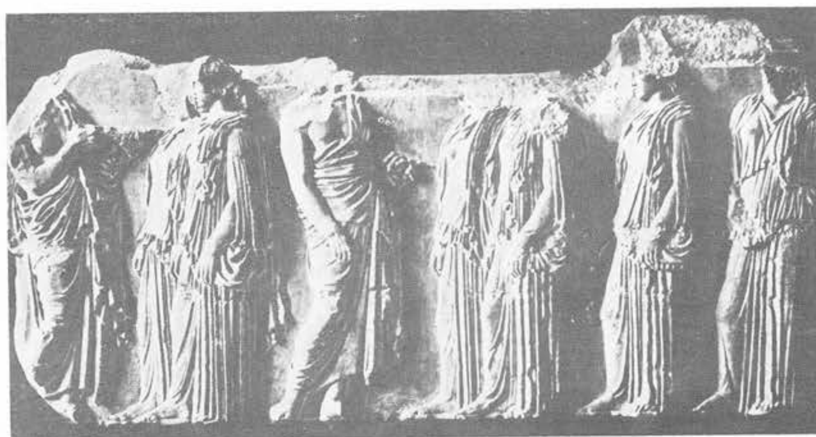
Partenonul, (așa-numitul Kefissos de pe frontonul vestic, British Museum, Londra



Partenonul, călăreții de pe friza vestică, British Museum, Londra



Partenonul,
călăreții de pe friza vestică,
British Museum, Londra



Partenonul,
tinere ateniene
de pe friza estică,
Muzeul Luvru, Paris

proporțiile arhitecturii și cele umane și comparația tipurilor corporale cu ordinele arhitecturii au condus la interpretarea proporțiilor ca un sistem modular. Armonizarea segmentelor corpului ar fi fost făcută, în acest caz, după metoda arhitecților, care ordonau dimensiunile părților unui edificiu printr-o măsură comună, „modulus", aleasă dintre elementele construcției (diametrul coloanei).

Variația raporturilor modulului atrăgea după sine modificarea aspectului întregului edificiu, modulația permițînd astfel adaptarea armonizării la construcții cu caractere formale deosebite.

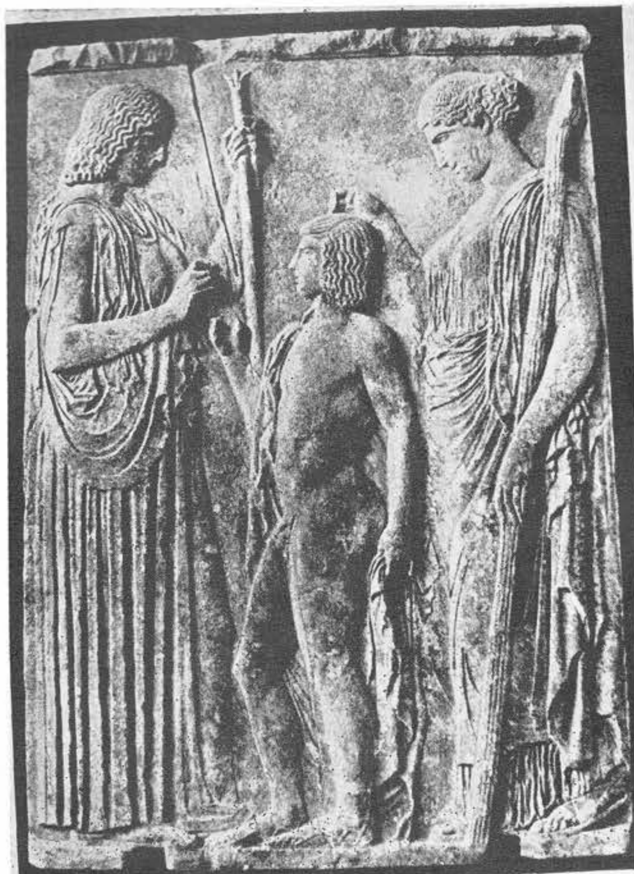
Un text din Galenus, în care se atribuie lui Polyclet armonizarea corpului pornind de la comparația unui deget cu altul, al tuturor degetelor cu restul mîinii. . . etc., a dus la reconstituirea unui canon avînd ca „modulus" degetul medius. Același text a permis însă o interpretare a canonului policletian ca un sistem „organic" în care figura umană apare alcătuită din segmente diferențiate anatomic: deget, mînă, antebraț, braț, membrul întreg, tors etc. Armonia este căutată prin comparația segmentelor între ele și nu prin repetarea mecanică a unei dimensiuni unice. Baza canonului policletian este, astfel, nu un principiu al identității mecanice, ci unul al „diferențierii organice"*.



* E. Panofsky, *op. cit.*, p. 69.



Templul lui Niké de pe Acropole, balustrada, Niké legîndu-și sandaua, Muzeul Acropole, Atena



Inițierea lui Triptolem, relief din Eleusis, Muzeul Național, Atena

În această interpretare, organismul nu este construit ca o clădire, prin adițiunea de unități și nici prin procedeul „carelajului" egiptean, ambele opuse semnificației organice a corpului. Diferența fundamentală a sistemului organic față de cele mecanice constă în faptul că acesta exprimă măsurile unui segment mai mic, ca fracție comună a unuia mai mare, și, în final, a întregului, în timp ce în celelalte sisteme, dimensiunile sînt exprimate ca multipli ai unei măsuri constante ($x = \frac{y}{4}$; $x = 1$, $y = 4$). Canonul lui Vitruvius, prin care s-a transmis timpurilor moderne experiența Antichității, exprimă dimensiunile corpului ca fracții comune ale întregului ($x = \frac{y}{4}$). Același sens îl au și măsurile canonului lui Leonardo și, într-un mod mai precis și mai amplu, canoanele lui Dürer.

Un alt caracter original al canonului grec este finalitatea sa normativă, estetică. Proporțiile armonioase sînt originea frumuseții, iar canonul tinde să o fixeze și să o legifereze. Principalul său obiectiv nu este construcția printr-un procedeu tehnic, ci obținerea, fixarea și legiferarea frumuseții. Canonul policletian exprimă frumusețea ca rezultat al armonizării sau „consonanței" părților între ele și cu întregul. Proporțiile stabilite în baza armonizării sînt numite de Vitruvius „simetrie" și deosebite

de „proporție", prin care înțelege coordonarea părților cu ajutorul unui modul, după sistemul arhitecților. Comensurabilitatea și simbolul ei matematic, fracțiile comune ale întregului, asigurau canonului grec posibilitatea adaptării cu suplețe la diversele tipuri ale morfologiei umane. Deoarece procedeul rațional al armonizării operează în cadrul principiului imitației, scopul principal al artistului este redarea înfățișării vizibile, și nu asigurarea unei construcții tehnice.

Astfel, canonul grec avînd un caracter antropometric, și nu constructiv, ține cont de experiența vizuală și introduce în figurație modificările aduse de mișcările segmentelor în articulații și racursiurile provocate de mișcări, precum și de deformațiile perspectivei legate de unghiul sub care este văzută lucrarea. Toate aceste modificări, care legitimează factorul subiectiv și modificările optice ale realității obiective, au fost numite de către Vitruvius „euritmie". Corectările euritmice nu puteau fi făcute decît „din ochi", iar întregul canon era construit în același mod, măsurile fiind ascunse înăuntrul volumelor anatomice iraționale.

Canonul grec nu era prestabilit, ca un carelaj egiptean și nici nu reprezenta o operație de coordonare a părților prin „comodulația" arhitecților, ci era o adevărată creație legată atît de antropometrie, cît și de varietatea mișcărilor și diversitatea prescurtărilor. Vitruvius este singurul autor antic de la care avem informații asupra sistemului de proporționare grecesc. El a formulat raporturile dimensionale ca fracții comune ale întregului, urmărind probabil raporturile măsurilor corpului din canonul lui Polyclet.

În secolul al IV-lea î.e.n., Lysip a imaginat un tip mai zvelt, bazat pe un sistem armonic, care a fost făcut cunoscut tot de arhitectul Vitruvius. Atletul „Apoxyomenul", care reprezintă acest tip și sistemul lui de proporționare, a fost comparat cu ordinul ionic, elegant și zvelt, cu detalii fine și rafinate (înălțimea coloanei ionice are între 8 și 9 diametre, iar antablamentul are înălțimea de 2 diametre).

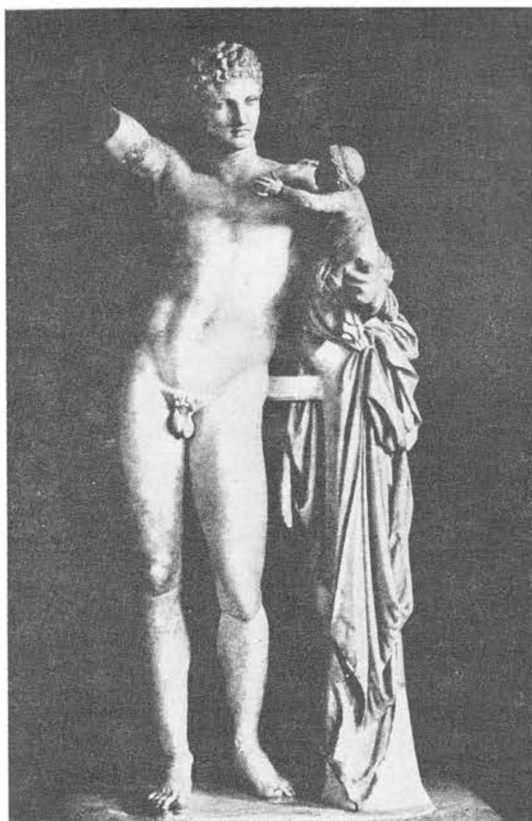
Analizele moderne ale sistemelor de proporționare din Antichitate au arătat că grecii au cunoscut și sistemele de armonizare bazate pe progresiile geometrice care dau ritmuri legiferate de creștere și descreștere. Sistemele de proporții formate prin progresiile geometrice au prin acest ritm, cu raporturi mai complexe, o mai mare diversitate de unificare decît sistemele bazate pe ritmul repetiției aritmetice, cu raporturi simple între elemente. Cea mai cunoscută este proporția cu raportul 1,618. . ., numită de Leonardo, „secțiunea de aur" și de Paccioli, „divina proporzione".

Unii cercetători au putut reconstitui un „canon geometric" ideal, bazat pe secțiunea de aur, după „Doriforul" lui Polyclet. Cum corpul uman a fost considerat în timpul epocii clasice a artei grecești ca cel mai perfect exemplu de „simetrie", se presupune că a servit ca model arhitecților pentru stabilirea traseelor monumentelor, sau ceramiștilor pentru construcția suprafețelor de încadrare a profilurilor vaselor. Autorul Hambidge* a putut astfel să facă o analiză armonică prin secțiunea de aur a Partenonului, iar Dr. Caskey** a putut să stabilească traseele dinamice ale unei serii de vase din marea epocă a artei grecești***.

* J. Hambige, *Dynamic Symetry*, 1919.

** Dr. Caskey, *Geometry of the Greek Vase*.

*** M. Ghyka, *Le nombre d'or*, Ed. Gallimard, Paris, 1931. *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Ed. Gallimard, Paris. 1935.



Praxitele
Hermes și Dionysos,
Muzeul din Olympia



Praxitele
Afrodita din Knidos,
copie romană, Muzeul Vatican, Roma

Încorporarea ființei umane prin proporții arhitecturale a fost evocată de poetul Paul Valéry, imaginînd un dialog platonic, astfel: „Ascultă, Fedru, acolo unde trecătorul nu vede decît un elegant templu . . . am pus amintirea unei zile din viața mea. O, dulce metamorfoză! Acest templu delicat, nimeni nu o știe, este imaginea matematică a unei fete din Corint, pe care am iubit-o fericit. El reproduce întocmai, proporțiile particulare“*.

Sistemele proporțiilor armonice apar ca suportul rațional al idealizării formelor corpului. Acordul și armonia părților sale reprezintă și rațiunea frumuseții perfecte, asemănată cu acordul și armonia muzicală. Sistemele de proporții alcătuiesc armătura numerică a construcției, care în epoca clasică înlocuiește geometria constructivă a Arhaismului. În arta greacă, imaginea omului nu este orientată portretistic, pentru identificare, prin „dublu“ ca în arta egipteană, ci către reprezentarea tipului grec ideal, care era în același timp și prototipul omului, singurul demn de a fi reprezentat în artă.

În Arhaism, figura omului grec, care este rezultatul unei elaborări artistice colective, poartă unele semne caracteristice, cum sînt: nasul și bărbia ascuțite, pomeții proe-

* P. Valéry, *Eupalinos ou l'Architecte*.



Cap de atlet,
Muzeul din Delfi

minenți, ochii mari, oblici, gura largă și buzele pline, animate de un zîmbet fin. În Clasicism, figura, care concentrează întreaga semnificație morală și religioasă a personajului, capătă, prin armonia trăsăturilor și prin proporțiile și ritmul detaliilor, perfecțiunea și gradul de abstracțiune al unui acord muzical. Figurile efebilor, atleților sau zeităților au o calmă seninătate și o noblețe, care își găsesc expresia cea mai înaltă în tipurile create de Fidias, Apollo, Atena Parthenos sau Zeus Olympicul, precum și figurile decorațiilor Partenonului. Individualitatea artiștilor sau particularitatea școlilor nu se manifestă în Clasicism decît prin nuanțe fine, imprimate aceluiași tip ideal. Astfel sînt: gravitatea stilului sever, impasibilitatea figurilor lui Myron, robustețea și forța la atleții lui Polyclet și dulceața figurilor la Fidias.

Decorația templului grec a folosit totdeauna forma umană cu o semnificație mai generală decît aceea a narațiunii sau dramaturgiei. Încorporarea omului în arhitectură a avut și rolul ideal de a face prezentă în spiritul spectatorului măsura umană și de a continua, într-o diversificare de o extremă finețe, ritmul arhitectural. Această funcțiune explică locul mare ocupat de plastica figurativă în decorația templului grec, îndeosebi a Partenonului, și rolul de orhestrator genial pe care l-a jucat Fidias.

Dintre cele trei grupuri de decorații ale Partenonului (92 de metope foarte mutilate, 120 m de friză și cele două frontoane), frontoanele și friza sînt acelea care permit mai bine înțelegerea mișcării ideale, compoziționale și a rolului scării umane în dimensionarea monumentului.

Din frontonul estic nu se mai păstrează decît figurile divinităților marginale, care asistau la episodul central, nașterea Atenei. Frontonul vestic, din care se păstrează și mai puțin, este cunoscut după o reconstituire a compoziției într-un desen din secolul al XVII-lea. El reprezenta, după o legendă locală, rivalitatea între Poseidon și Atena pentru stăpînirea Acropolei. În ambele frontoane, din elementele rămase, se întrevede o mișcare ideală în direcția centrului, ritmată de situația, atitudinile și mișcările personajelor. Anatomia acestora (Dionysos Ceres, Afrodita, Diana etc.) atinge perfecțiunea grației și eleganței, după cum cele ale templului din Olympia realizează vigoarea, amploarea și monumentalitatea formelor. Draperia, încorporată cu finețea anatomiei, capătă o valoare ornamentală proprie, însoțind, ca niște sunete armonice, liniile melodice ale formelor.

Friza, neobișnuită pentru templul doric, este situată în partea de sus a zidurilor, înapoia colonadei. Ea are un metru înălțime, iar personajele, care apar de mărime naturală prin frumoasele lor proporții, creează iluzia unor dimensiuni mai mari a între-

gului monument. Subiectul frizei este procesiunea care, la sărbătoarea panateneenelor, oferea Atenei vălul țesut de fecioarele cetății. Defileul, desfășurat dinspre partea vestică pe ambele părți ale templului, înspre est, unde se află adunarea zeilor, devine pentru spectator o acțiune petrecută în durată, cu o cadență ritmică și cu un tempo variat, calmîndu-se spre scena finală. De o parte a templului cortegiul fecioarelor înaintează grav în grupe de 2—4 personaje, de altă parte merg sacrificatorii de animale, purtătorii de amfore și cavalerii, care galopează într-un tempo accelerat.

Spre deosebire de decorația celorlalte temple, la Partenon concepția simfonică a compoziției, muzicalitatea și latura poetică a decorației domină latura dramatică.

Arta Partenonului și spiritul creației lui Fidias au influențat toate domeniile artistice ale epocii: ceramica, numismatica și decorația celorlalte temple din prima jumătate a secolului al V-lea î.e.n.

Pretutindeni, sub influența lui Fidias, înfățișarea umană capătă o noblețe și o demnitate nemaiîntîlnită. Atitudinile, mișcările și gesturile devin metafore coregrafice, care creează ritmica și muzicalitatea compozițională. Theseionul, Erehteionul și templul Atenei Niké, precum și unele din cele mai frumoase reliefuri și stele funerare cunoscute, descind direct din arta lui Fidias („Relieful din Eleusis", reprezentînd pe Demeter care încredințează lui Triptolem planta sacră în prezența Persephonei, atribuit chiar lui Fidias; „Stela lui Hegeso", atribuită lui Callimah; relieful votiv „Orfeu și Eurydice în infern").

Principiul expresiei psihice este legat de concepția artistică în care corpul este considerat ca un exponent al vieții psihice, al sentimentelor puternice, dramatice și patetice, al suferinței fizice sau al jocului subtil al dispozițiilor sufletești depresive, exuberante sau duioase. Acest nou principiu plastic este în acord cu sensibilitatea ascuțită, cu



Școala lui Lysip
Copil rugîndu-se, bronz



neliniştea şi anxietatea artiştilor, care au cunoscut, în secolul al IV-lea, tragedia politică a Atenei, războiul peloponeziac şi apoi pierderea independenţei cetăţilor greceşti sub Filip al II-lea Macedoneanul. O parte din elementele noului stil se găsesc în tragismul nobil al Niobei rănite, provenind dintr-un fronton de templu din a doua jumătate a secolului al V-lea şi în figurile frontoanelor templului lui Asklepios din Epidaur („Nimfele marine" şi o „Victorie", cu mişcări îndrăzneţe, situate către anii 380—375 î.e.n.).

Scopas este considerat ca întemeietorul noului principiu stilistic al expresiei intense, care cuprinde pentru prima oară faţa personajelor. El a fost arhitectul şi decoratorul templului din Tegeea (365—330 î.e.n.).

Figurile rămase din decoraţia frontoanelor arată un mod original de a concepe capul. Acesta este masiv, de formă cubică, cu o expresie de un dramatism intens, obţinut prin cutele frunţii şi ochii mici, înfundaţi sub arcadă, privind în sus, şi gura întredeschisă, ca într-un accent de suferinţă („Capul cu cască", „Capul lui Hercule", Capul eroului Meleagru").

Ştiinţa construcţiei era atît de avansată, încît dădea siguranţă reprezentării mişcărilor celor mai îndrăzneţe şi expresiilor celor mai nuanţate, care devin acum scopul principal al figuraţiei. Stilul lui Scopas este considerat, prin aceste calităţi, originea „realismului sentimental" în plastică, el fiind şi autorul „Menadei dansînd" (cunoscută prin replica din Dresda), celebră în istoria reprezentării expresiei prin acel „furor dionisiac" al dezlănţuirii pasiunilor şi instinctelor obscure, carnale, traduse prin intensitatea şi frenezia mişcărilor. După caracterele stilistice, sînt atribuite lui Scopas o parte din decoraţiile mausoleului din Halicarnas. Aici se întîlnesc figurile lui Scopas, ca şi un mod particular de a trata draperia prin mase mari de umbră şi lumină, derivat din procedeul draperiilor ude şi mulate pe forme, din arta lui Paeonius, autorul „Victoriei din Olympia", sau Callimah, urmaşul lui Fidias.

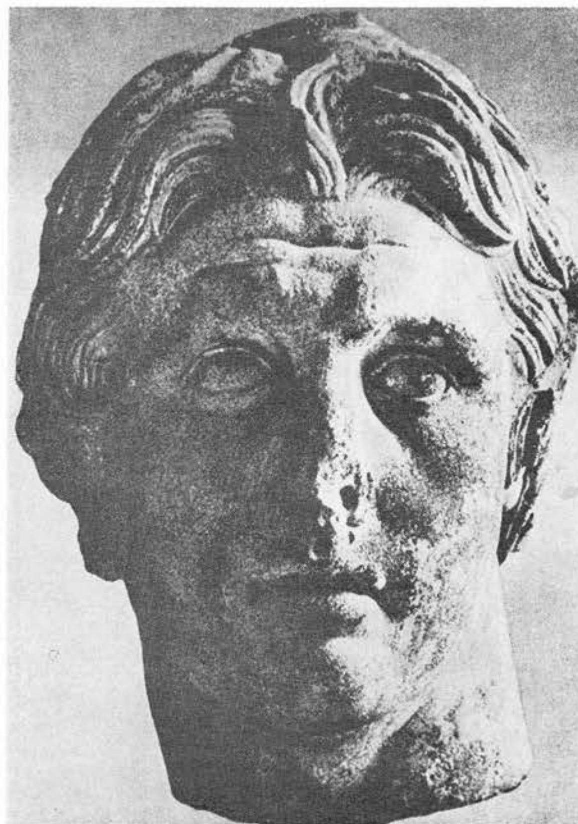
Corpul uman, întruchiparea frumuseţii abstracte, armonice, în arta lui Polyclet, imaginea materială a calităţilor morale şi spirituale la Fidias, suportul material şi instrumentul expresiei psihicului pentru Scopas, devine, la un moment dat, în arta lui Praxitele, motivul senzualităţii şi al voluptăţii carnale. Noul tip uman este legat de admiraţia, cu o nuanţă de senzualitate, a frumuseţii corporale.

Tipurile lui Praxitele reprezintă zeităţi şi sînt legate încă de concepţia estetică a frumuseţii ideale. Tipul frumuseţii umane este acum tipul feminin, cu graţia, fluiditatea şi rotunjimea seducătoare a formelor şi cu gestica pudorii feminine, aşa cum a fost realizat de Praxitele în „Afrodita din Cnidos". Umanizarea zeităţilor, obţinută mai întîi prin seducţia corpului feminin, a deschis artei un drum nou care a însemnat coborîrea ei din domeniul sacrului în acela al profanului. Pierderea funcţiei sacre şi comemorative a dus la practica artei pentru artă şi pentru realizarea frumosului. În acelaşi timp, sculptura şi-a pierdut rolul decorativ, fiind concepută în stilul statuii izolate.

Admirator al corpului feminin, Praxitele adaugă unele din caracterele morfologiei feminine, celei masculine, creînd morfologia indecisă sexuală a androginului. Această noutate este discret reprezentată în formele moi şi rotunde ale lui „Hermes cu copilul Dionysos" şi bine marcată în formele juvenile, indecise sexual, ale lui „Apollo Saurochtonul" şi în cele discret adiposo-genitale ale „Satirului", toate personaje animate de gestică şi atitudini corporale feminine. Întregul repertoriu al statuarei lui Praxitele este închinat tinereţii şi frumuseţii carnale, senzuale. În afară de afro-



**Scopas**
Capul lui Meleager,
copie romană, Vila Medici, Roma



**Lysip**
(atribuit lui) Templul din Pergamon,
Capul lui Alexandru cel Mare, copie romană,
Constantinopol

dite, el cuprinde divinitățile secundare ale iubirii, amori, nimfe și satiri, și mai multe tipuri de Apollo, printre acestea și „Apollo Lycianul", divinitate a perfecțiunii corporale absolute, care unește, ca în legendă, morfologia ambelor sexe și reprezintă sinteza frumuseții corporalității omenești.

Inovația cea mai importantă a secolului al IV-lea, aceea care a deschis căile esteticii noi a ultimei perioade a plasticii grecești, a fost renunțarea la tipurile ideale, izolate în lumea activităților fără durată, și înlocuirea lor cu imaginea individului animat de o mișcare actuală, în curs de efectuare. Creatorul noii tendințe este considerat L y s i p (deși antecedentele realiste nu lipsesc către începutul secolului). Astfel, tipul unui atlet, reprezentat într-un moment oarecare al ocupației sale, fusese creat deja în „Discoforul" lui N a u k i d e s, iar gestul și privirea adecvate unui scop real, momentan, apăruseră deja la P r a x i t e l e, în „Apollo Saurochtonul" sau în „Hermes și Dionysos".

L y s i p apare, astfel, ca sculptorul care a dezvoltat și valorificat, în întreaga sa operă, noile principii ale reînnoirii tipului masculin, ale individualizării aspectului și activități corpului.



Doidales
«Venus accroupie»
copie romană, Muzeul Luvru, Paris

Atleţii lui L y s i p au o robusteţe elegantă şi poze instantanee, ca în lucrările „Agias", reprezentînd un prinţ-atlet şi în atletul „Apoxyomenul". Acesta din urmă este reprezentat în timpul efectuării unui detaliu al toaletei sportive, un pretext al valorificării pozei şi formelor, pentru frumuseţea lor şi pentru iluzia de viaţă (cum este şi „Hermes legîndu-şi sandaua", atribuită tot lui). L y s i p este cunoscut în sculptură şi ca un cuceritor al dimensiunii a patra, pentru motivul că a dat mişcărilor reprezentate o desfăşurare spaţială, care cere integrarea factorului timp alături de dimensiunile spaţiale. Pozele reprezentate de el desfiinţează aspectele privilegiate ale sculpturii, legate de arhitectură şi invită la căutarea frumuseţii existente pentru privirea de jur împrejur. Capul mic al atleţilor lui L y s i p aminteşte stilul lui S c o p a s, atenuat, însă analiza musculaturii marchează un avans, care anunţă operele elenismului.

În imaginile lui Hercule, reluate de L y s i p de mai multe ori, musculatura corpului este pentru prima dată tema principală a plasticii. Anatomia, din ce în ce mai bine cunoscută, a permis realizarea unor opere de virtuozitate, în care întregul interes este concentrat asupra aspectului bogat şi variat al formelor exterioare, produs de musculatura hipertrofică, imaginată într-o dezvoltare armonioasă pentru întregul corp (se presupune că statuia „Hercule Farnese", semnată de G l y c o n, este o replică stîngace şi greoaie a tipului lui L y s i p).

Cu toate că figuraţia zeităţilor este mult umanizată, plastica rămîne încă legată de semnificaţia simbolică a imaginii. În secolul al IV-lea este înfrîntă această regulă generală, introducîndu-se omul-individ în plastică. Se atribuie lui A l e x a n d r u c e l M a r e îndrăzneala de a fi făcut să participe portretul său la o procesiune a zeităţilor, pentru a fi socotit drept zeu, înainte de moartea sa. L y s i p, sculptorul oficial al lui A l e x a n d r u c e l M a r e, a executat numeroase portrete ale regelui, dintre care puţine din cele rămase îi pot fi atribuite cu siguranţă (cele mai cunoscute sînt portretul din Muzeul Luvru şi portretul idealizat din Istanbul).

În secolul al IV-lea, portretul ocupă un loc important în plastica greacă. Principiul generalizării înfăţişării, care a dominat reprezentarea conducătorilor militari şi politici în secolul al V-lea, astfel încît zisele portrete sînt figuri ideale imaginare — cum este portretul lui P e r i c l e atribuit lui C r e s i l a s — începe să cedeze întîietatea, principiului individualizării.

L y s i p păstrează încă un caracter eroic şi supraomenesc în figura suveranului său, dar, prin unele caractere individualizante, anunţă realismul portretelor elenistice.

În secolul al IV-lea, în prima jumătate, este cunoscut ca portretist S i l a n i o n, autorul bustului lui Platon și al poetesei Sapho. Tot în acest secol au fost executate și portretele marilor personalități culturale, autori dramatici, filozofi, istorici și oratori, cunoscute în întreaga Antichitate prin numeroase replici. Prețuirea individului și individualismului anunță dezlipirea acestuia de organismul colectiv, care este una din trăsăturile caracteristice ale epocii elenistice.

Esențialul gîndirii estetice a Antichității se găsește rezumat în opera artistului critic X e n o c r a t e.

Acceptînd teoria imitației, este firesc a postula perfecțiunea tehnică a artei. De aceea X e n o c r a t e nu se ocupă de sculptorii anteriori lui P o l y c l e t, cel care a rupt monotonia stațiunilor drepte și a dat sprijinul pe un singur picior. M y r o n este în mod firesc superior lui P o l y c l e t, prin varietatea mișcărilor, iar P y t h a g o r a merită cele mai mari laude, căci a perfecționat factura părului, pe care l-a executat în cele mai mici detalii, adăugînd și nervii și venele. Proporțiile lui P o l y c l e t erau prea greoaie; M y r o n le-a ameliorat, însă P y t h a g o r a a fost primul care a descoperit raporturile între simetrie și ritm, adică a găsit proporțiile juste ale unui personaj în mișcare. L y s i p este apoi acela care a modificat canonul proporțiilor, făcînd figurile mai elegante și mai zvelte, afirmînd că el nu reprezintă oamenii așa cum sînt, ci așa cum par. Proporțiile însă nu pot salva o operă; opere mediocre au fost realizate atît cu proporțiile scunde cît și cu cele înalte. Schimbarea proporțiilor este rezultatul unei schimbări de gust și de apreciere. L y s i p, dorind să facă oamenii așa cum apar, a ținut să depășească imitația materială, blamată, dealtfel, de P l a t o n, și, cu o înaltă conștiință artistică, a afirmat puterea imaginației în creația artistică și, totodată, un principiu etern al artei: libertatea artei în raport cu realitatea obiectivă.

Deosebit de ascuțite sînt observațiile lui X e n o c r a t e asupra picturii. După învățătura din școlile epocii, artistul pictor trebuie să cunoască mai întîi desenul, apoi modelajul într-o culoare sau clarobscurul, apoi diferența culorilor, cu reflexele lor și, în sfîrșit, „tonon"-ul, ca unitate de armonie a culorilor.

Artistul care a avut meritul invenției racursiului a fost K i m o n din Kleones. El a cunoscut, de asemenea, anatomia și a știut să realizeze cutele veșmintelor în clarobscur.

P o l y g n o t l-a întrecut, în această privință, reușind să reprezinte veșmintele transparente pe corpurile feminine, apoi surîsul, dinții și fețele de tipuri variate. Baza științifică a picturii se datorește pictorului savant P a m p h i l o s, care s-a exercitat în toate ramurile cunoștințelor și în special în aritmetică și geometrie, fără de care, afirma el, nu poate fi atinsă perfecțiunea artei.

Criticînd pe Z e u x i s, care a făcut capetele și membrele prea mari, X e n o c r a t e laudă pe P a r h a s i o s, care a elaborat proporțiile juste și a fost neegalat în perfecțiunea contururilor. Despre contur, acesta spunea că el trebuie să fie pierdut, pentru a sugera ceea ce conține obiectul și pentru a releva ceea ce ascunde. Acest contur pierdut, estompat, trebuie să producă efecte de „ronde-bosse", artă în care s-a distins îndeosebi N i c i a s. El a acordat atenție luminii și umbrei, astfel încît obiectul sau figurile să se detașeze pe fond. Relieful lui N i c i a s era realizat prin deschis pe închis, însă P a u s a n i a s a obținut racursiurile sale prin efecte de închis pe deschis. „Voind să reprezinte lungimea unui bou, P a u s a n i a s l-a pictat din față, iar nu din profil și, cu toate acestea, amploarea sa este foarte bine înțeleasă".



Gladiatorul Borgheze, operă elenistică

În timp ce toți pictorii colorau în alb părțile care voiau să iasă în relief, și în negru, cele mai dinapoi, P a u s a n i a s a pictat mai întîi în negru și a știut să reprezinte umbra în umbră, stăpînind arta de a reprezenta relieful imaginilor. Se socotește coloritul lui P a u s a n i a s prea dur și e lăudat A p e l l e s, care a aplicat picturilor finisate o glazură neagră pentru a diminua vivacitatea culorilor.

A p e l l e s reprezenta perfecțiunea artei, M e l a n t h e era perfect în compoziția figurilor, iar A s k l e p i o d o r o s excela în perspectivă, dispunînd imaginile de așa manieră, încît fiecare să fie la locul potrivit. Totuși A p e l l e s îi întrecea pe toți prin grația figurilor, în care era fără egal. De asemenea, el știa cît să insiste în finisajul tabloului, căci „prea multă grijă strică adesea". Cît privește conținutul moral, acesta a fost considerat îndeosebi de către A r i s t o t e l. Din acest punct de vedere, X e n o c r a t e observă că P o l y g n o t a reprezentat ființe superioare nouă, în timp ce P a u s o n a pictat ființe inferioare, iar D i o n y s i o s, ființe asemănătoare nouă. După S o c r a t e, artistul trebuie să reprezinte, în forma vizibilă, „operațiile" sufletului. A r i s t o t e l a notat: „P o l y g n o t pictează remarcabil caracterele, în timp ce pictura lui Z e u x i s le ignorează. Nu trebuie ca tinerii să contemple tablourile lui P a u s o n, ci pe acelea ale lui P o l y g n o t sau ale altor pictori sau sculptori care au reprezentat expresia morală". X e n o c r a t e laudă pe E u p h r a n o r: „a fost primul care a exprimat demnitatea eroilor", și pe A r i s t i d e din Teba, „primul care a pictat sufletul și a exprimat afecțiunile și pasiunile". Pe P o l y g n o t nu îl consideră decît pentru perfecțiunea imitației. Perfecțiunea lui A p e l l e s l-a împiedicat însă să cunoască pe P o l y g n o t, după cum perfecțiunea lui L y s i p l-a împiedicat să vadă grandoarea lui F i d i a s. Valoarea expresiei morale a fost întotdeauna considerată înaintea perfecțiunii tehnice. Perfecțiunea morală era imposibil de găsit la un model unic, de unde tendința artistului de a crea tipuri. Perfecțiunea morală mai depindea și de temperamentul artistului, și un pictor își poate arăta perfecțiunea morală reprezentînd chiar o natură moartă, în timp ce altul își arată lipsa de moralitate, chiar reprezentînd un erou.

Critica de artă a Antichității nu a fost capabilă să discearnă perfecțiunea unui primitiv, cum a înțeles A r i s t o t e l pe H o m e r pe care l-a socotit poetul prin excelență. Obsesia perfecțiunii tehnice a prevalat totuși în judecata artistică. În general, critica de artă nu și-a atins scopul principal, care era să distingă perfecțiunea particulară a artistului, iar nu perfecțiunea generală a artei*.



* L. V e n t u r i, *Histoire de la critique d'art*, L a C o n n a i s s a n c e, Bruxelles, 1938.

# Elenismul

Elenismul este epoca sfîrşitului culturii greceşti, situată în istorie în ultimele trei secole ale erei vechi. El a însemnat o mare comunitate culturală creată de extinderea disciplinelor intelectuale, morale şi artistice ale Greciei, la marile metropole ale imperiului lui Alexandru Macedon: Alexandria în Egipt, Pergamul în Mysia şi Antiohia în Siria. Influenţele străine au slăbit disciplina gîndirii artei greceşti, însă au contribuit la crearea unui limbaj artistic internaţional, corespunzînd aspiraţiilor comune şi sensibilităţii artiştilor sfîrşitului Antichităţii şi noului public.

Noul limbaj s-a constituit prin deviaţii numeroase de la disciplina gîndirii artei clasice. Aceste deviaţii au fost legate în esenţă de pierderea caracterului sacru şi simbolic al artei şi de dezvoltarea sa aproape exclusiv în domeniul profanului. Deplasarea obiectivelor a dus la abordarea de noi teme, neîntîlnite încă în plastică, iar extensiunea tematicii a produs, la rîndul său, o lărgire considerabilă a vocabularului artistic. Noile principii estetice au condus la explorarea unor laturi ale realului, care nu au fost considerate niciodată demne de obiective ale artei: varietatea frumuseţii fizice, frumuseţea adevărului, a individualului şi a urîtului, toate descoperite prin aplicarea spiritului analitic, ştiinţific, critic şi chiar ironic sau caustic asupra realităţii. În general însă, întreaga estetică a frumosului clasic a fost subminată de estetica expresivului, iar cea a mişcării ritmice, metaforice, de către mişcarea psihologică, dramatică. Astfel, idealul armoniei clasice a sfîrşit, în cele din urmă, într-un naturalism iluzionist.

În plastica elenistică cu destinaţie publică, în care se păstrează încă sacrul şi simbolicul, unit cu comemorativul, caracterul dominant al artei a fost dramatismul teatral şi declamatoriu, caracter considerat ca semnul influenţei afectivităţii excesive, de origine asiatică, asupra spiritului echilibrat, măsurat şi raţional al grecilor. Documentarea cea mai bogată asupra acestui caracter, numit încă şi „patosul pergamian“, l-a dat plastica dintre anii 230 şi 150 î.e.n., în timpul regelui Attalus I, învingătorul invadatorilor galaţi, şi a lui Eumenius al II-lea, constructorul altarului din Pergam.



Templul din Pergamon, Atena în luptă cu giganţii, friză de pe altarul lui Zeus

Opera capitală a Elenismului este friza „Altarului din Pergam" (din care se păstrează 80 m în Muzeul Pergamon. Ea reprezintă lupta giganților și zeilor, temă care a permis tratarea unor episoade dramatice, cu o fantezie și o virtuozitate fără precedent.

Formele divinităților sînt aici combinate din forme umane și animale: reptile, păsări, mamifere. Violența luptei motivează dramatizarea excesivă a atitudinilor și mișcărilor. Prin formele stranii și prin tumultul și agitația mișcărilor, ansamblul decorației este o abatere de la principiile clarității formelor și disciplinei compoziționale tradiționale.

Cele mai importante deviații de la disciplina de gîndire plastică sînt legate de pierderea definitivă a caracterului sacru și simbolic al artei. Sculptura, devenită profană, se adresează tuturor mediilor și gusturilor, cu vădită tendință de a impresiona atît prin natura subiectului, cît și prin forma de execuție, care urmărește virtuozitatea. Subiectele sînt esențial dramatice sau simplu declamatorii, permițînd înfățișarea unei game sufletești cu o extensiune și intensitate mare: suferința fizică și morală, tema morții violente, luptele sălbatice, competițiile sportive brutale.

Arta pergamiană a secolelor III și II î.e.n. a excelat în reprezentarea realistă a suferinței fizice și morții, înfățișate sub aspectele cele mai patetice și dramatice. Astfel sînt: „Galul murind", reprezentat într-o contorsiune a trupului în direcția plăgii din regiunea ficatului, și „Luptătorul rănit", în regiunea inimii, cu torsiunea caracteristică „de apărare" spre stînga; grupul „Arria și Paetus", în care un galat se înjunghie deasupra cadavrului soției; grupul „Galul și soția", unde sinuciderea luptătorului este, de asemenea, dramatizată prin prezența soției ucise; grupul „Supliciul lui Marsyas", în care satirul învins este spînzurat de un trunchi de copac, în așteptarea supliciului jupuirii de către călăul așezat pe vine pentru a-și ascuți cuțitul (cunoscut prin replica „Tocilarul" din Florența).

Influența patosului pergamian se resimte în școala din Rodos, căreia îi aparține grupul „Laocoon", prototipul dramatizării plastice și exponentul cel mai caracteristic al noii tendințe a plasticii patetismului. În afară de domeniul legendarului, dramele intime și familiale sînt căutate pentru același scop al impresionării spectatorului. Astfel este celebrul grup cunoscut sub numele „Taurul Farnese", reprezentînd supliciul tinerei Dircé dezonorată, legată de către frații ei de coarnele unui taur.

Pretutindeni în plastica elenistică se întîlnește tendința demonstrației ostentative, a virtuozității și a ușurinței cu care sînt învinse cele mai mari dificultăți tehnice propuse plasticii. Rezolvările privind transpunerea scenelor din viață sau a formelor vii într-un material rezistent nu au însemnat însă totdeauna și soluții fericite ale problemelor de ordin plastic ale formelor și îndeosebi ale compoziției.

Astfel, compoziția frontală a grupului „Laocoon", provenită din decorația arhitecturală, nu este și cea mai fericită rezolvare a grupului, ca arhitectură plastică, iar compoziția grupului „Taurul Farnese" apare ca o adevărată derogare de la principiul unificării spațiului plastic și al unității compoziționale.

Sculptura cunoaște în epoca elenistică inovații care o apropie nu numai de natură, dar și de alte genuri ale plasticii. Astfel este „relieful pitoresc" cu efectele picturale date de desfășurarea acțiunilor în mai multe planuri în profunzime și de introducerea peisajului și arhitecturii în fond. Cunoscut în Pergam, cu friza care povestește aventurile romanești ale eroului mysian Teleph, acest stil sculptural este cultivat îndeosebi în Alexandria. Reliefurile, avînd dimensiunile unui tablou de șevalet,

tratează scene mitologice și familiale situate în decoruri fanteziste și se aseamănă ca tematică și concepție cu frescele din Pompei și Herculanum pe care, probabil, le-a influențat.

Dramatismul, patetismul și teatralul, în reprezentarea eroului sau luptătorului, au în Elenism un corespondent în grațiosul, cochetul și eroticul din reprezentarea tipului feminin.

Naturalismul simbolic al lui Praxitele dedicat unei frumuseți divine capătă, la tipurile atribuite lui Scopas sau Lysip, un accent de umanizare, prin introducerea gesticii pudorii feminine și a expresiei jenei nudității surprinse, tratate cu multă naturalețe în „Venus de Medici" (atribuită lui Lysip) sau în „Venus din Capitoliu" (atribuită lui Scopas). De asemenea, „Diana" din Versailles (atribuită lui Leochares) poartă semnele unei grații afectate, unită cu eleganța proporțiilor și distincția întregii înfățișări. În a doua jumătate a secolului al IV-lea este situată și celebra replică „Venus Kalipigos" în care cochetăria feminină are un caracter erotic, provocant, legat de gestul dezgolirii. Punerea în valoare a frumuseții feminine, prin atitudini de o intimitate exagerată, găsește în Elenism noi rezolvări în care se simte influența unui „libido" asiatic, străin de sensibilitatea greacă.

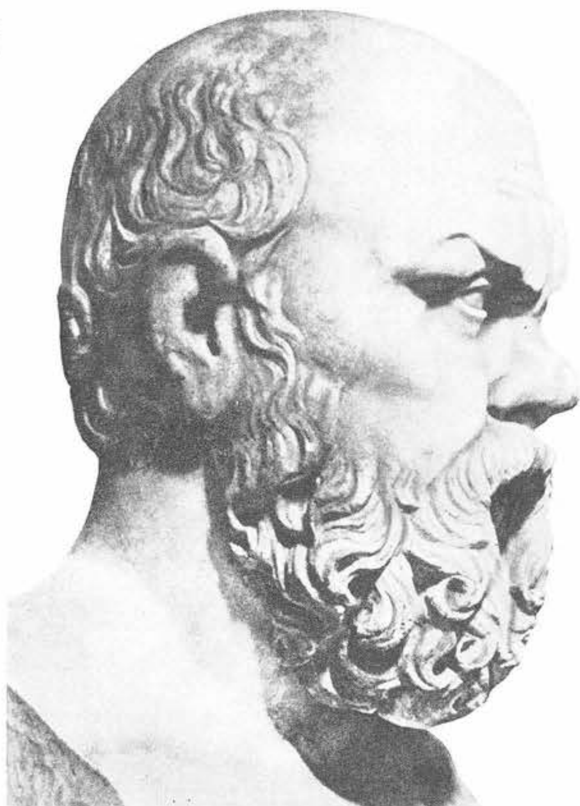


**Boetius**
Copilul cu gîsca,
copie romană, Gliptoteca din München

Se atribuie lui Doidales, sculptor din Bytinia, „barbar elenizat", sculptura „Venus accroupie" (de la jumătatea secolului al III-lea î.e.n.), imaginea cea mai provocantă a intimității feminine, în care se pierde orice legătură cu ideea divinității și cu simbolismul mitologic. În secolul al III-lea se situează și replica „Venus din Syracusa", o creație a Greciei Mari, și „Venus din Cyrene", aparținînd școlii din Alexandria.

Nuanța de senzualitate pe care Praxitele a imprimat-o tipului feminin, îndeosebi prin căutarea echivalențelor plastice în tratarea formelor, prin eleganța curbelor și tehnica „sfumato", este accentuată în Elenism prin urmărirea insistentă a detaliilor realiste, cum sînt accentele date de localizările grase ale corpului feminin trecut de prima înflorire a tinereții. Echilibrul și armonia între dezvoltarea musculaturii și învelișul gras, fără accente puternice, care caracterizează tipul afroditelor clasice, este rupt în favoarea unei împăstări a formelor, și a unei frumuseți feminine care a fost comparată cu aceea a „sclavelor de tîrg".

Grecia insulară produce în același timp unele din tipurile feminine cele mai admirate ale Antichității: „Victoria din Samotrace" (școala din Rodos, secolul al III-lea sau începutul secolului al II-lea î.e.n.) și „Venus din Milo" (secolul I î.e.n.). Prima amintește una din victoriile templului Atena Niké de pe Acropole, avînd însă o vivacitate mai mare în mișcarea corpului înaripat și o extremă virtuozitate în tratarea draperiei bătute de vînt. Cît privește opera „Venus din Milo", ea rămîne o enigmă stilistică,



Socrate, portret din timpul lui Alexandru cel Mare, Vila Albani, Roma

prin regăsirea atît de tîrzie a sentimentului nobleţii figurii umane, caracteristică marii epoci clasice.

Printre cele mai interesante creaţii ale Elenismului au fost operele de subtilă speculaţie asupra morfologiei umane în care sînt unite calităţile masculine şi feminine. În opera lui Praxitele, tipurile virile erau discret feminizate prin moliciunea şi rotunjimea formelor şi prin atitudinile ondulante ale corpului.

Unul din cei mai cunoscuţi Apollo antici în timpul Renaşterii, tipul apreciat de Winckelmann ca modelul idealului clasic masculin, „Apollo de Belvedere" (replica din Vatican atribuită lui Leochares), reprezintă tipul feminizat al lui Praxitele, cu reliefuri superficiale atenuate, cu o exagerată subţirime şi o graţie nefirească a corpului, cu trăsături fine ale feţei, încununate de o coafură feminină.

În secolul al III-lea, „Apollo din Cyrene" (Citaredul) realizează net caracterele mixte, masculine şi feminine, formele corporale pline şi unele detalii morfologice feminine, depozitele grase, adăugate unui discret modelaj muscular. Faţa feminină, cu forme rotunde, este încadrată de părul care cade în bucle pe piept. Trăsăturile feminine ale figurii lui Apollo apar încă în efigiile monedelor din secolele V şi IV, î.e.n., în care figura indecisă a unei femei sau bărbat este greu de atribuit Afroditei sau lui Apollo.

Elenismul cunoaşte însă şi imaginea hermafrodiţilor cu o morfologie net feminină, cum sînt „Hermafroditul din Pergam" (Istanbul) şi „Hermafroditul dormind" (Florenţa, către 200 î.e.n.). Calităţile corporale atribuite divinităţii care realizează perfecţiunea absolută devin, în Elenismul Tîrziu, motivul unei rafinate senzualităţi şi al unui erotism deviat.

Statuara greacă a intrat în istorie cu figurile de tineri şi tinere şi a fost în epoca clasică o artă închinată adolescenţei şi primei tinereţi.

Tipul efebului, tînăr adolescent, este o creaţie legată de cultul atleţilor victorioşi. Încă din epoca arhaică, tipul lor corporal este caracterizat prin sănătatea, robusteţea şi vigoarea formelor, după cum tinerele sînt remarcabile prin delicateţea figurii, prin graţia înfăţişării, eleganţa şi cochetăria podoabelor şi îmbrăcămintei.

În plastica greacă, copilul mic este o apariţie relativ tîrzie. Formele nedesăvîrşite ale dezvoltării nu au fost considerate demne de a fi reprezentate într-o artă cu destinaţie publică. Aceasta a fost rezervată comemorării atletului erou, simbolul forţelor spirituale sau divine, al forţelor protectoare. Chiar şi copilul, la apariţia lui în plas-

tică, reprezintă zeități, cum sînt: Pluton sau Dionysos din grupurile „Eirene și Pluton" de Kefisodot și „Hermes și Dionysos" de Praxitele.

În această ipostază, imperfecțiunea dezvoltării este corectată prin atenuarea disproporțiilor segmentare, iar lipsa de coordonare a mișcărilor este anulată printr-o fiziologie mai evoluată față de vîrsta morfologică înfățișată. Copilul mic, reprezentat realist pentru frumusețea, grația, inocența vîrstei și pentru jocul de sentimente legat de el, nu apare decît în Elenism, în secolul al II-lea î.e.n.

Tendința Elenismului spre patetic și grandios a avut o contraparte în atracția pentru grațios, idilic și copilăresc. Prin aceasta, Elenismul introduce în plastică creația „de gen", care se adaugă celei mitologice curente. Copilăria mică, în prima perioadă a formelor pline — turgor primus — apare pentru prima dată, cu morfologia și fiziologia adecvată vîrstei, în opera lui Boetius „Copilul cu gîsca" și în replica romană a altei lucrări „Copilul cu gîsca de pe Nil".

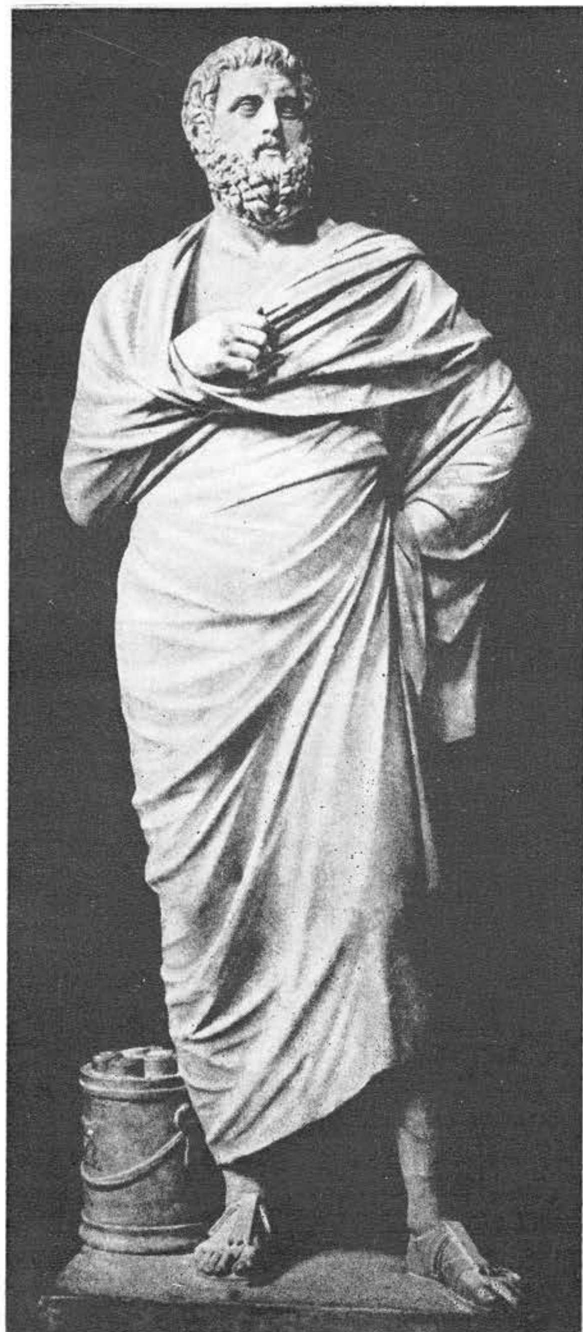
Copilăria a doua, într-o a doua perioadă a formelor pline, este reprezentată în lucrarea „Fetița cu păsărica și șarpele" (Muzeul Capitolin, Roma), și „Fetița jucînd arșice". În sfîrșit, aproximativ la vîrsta pubertății sînt reprezentate personajele grupului „Eros și Psyché" (Muzeul Capitolin, Roma) și „Fetița șezînd" (Palatul Conservatorului, Roma).

Idilicul și grațiosul au fost explorate îndeosebi în plastica mică, executată în teracotă sau bronz. În acest gen, s-au reflectat în toate epocile, cu mai multă libertate, caracterele plasticii mari. Produsă în toate centrele artistice, plastica mică este cunoscută mai ales prin operele boetiene, statuetele de Tanagra (statuetele peloponeziace, cu centrele de producție în Sycion, Argos și Corint, sînt executate în bronz). În secolul al IV-lea, prin influența tematicii și stilului praxitelian, plastica mică este dedicată vieții feminine: frumuseții corporale, eleganței costumului și podoabelor, vieții sufletești, intimității feminine sau relațiilor familiale, farmecului mișcării, dansului etc.

În epoca Elenistică, faima statuetelor de Tanagra este împărțită cu a celor din Asia Mică, din centrele: Myrina, Smyrna, Priene și Tars și cu a celor din Alexandria, Sicilia și Campania. Elenismul tratează cu o libertate mai mare temele precedente, adăugînd și altele noi: subiectele erotice, caricatura și figurile grotești (create îndeosebi în Smyrna și Alexandria), precum și scenele din lumea teatrului și dansului (în Sicilia și Italia). În plastica mică, divinitățile preferate, Afrodita, Dionysos și Eros, sînt doar un pretext mitologic pentru libertățile cele mai mari în tratarea scenelor profane legate de idilic și erotic.

În toate domeniile și tendințele plasticii, Elenismul apare ca o eliberare față de constrîngerile epocii clasice. Extensiunea tematicii este legată de o lărgire considerabilă a vocabularului plastic. Preferințele pentru aspectele corporale, care reprezintă abateri mai mari de la normalitate, se manifestă paralel cu tendințele analitice și individualizante; astfel „Gladiatorul Borghese" (sfîrșitul secolului I î.e.n.), atribuit lui Agasias, a cunoscut o faimă deosebită datorită virtuozității reprezentării reliefurilor și acțiunilor musculaturii. Intenția demonstrativă a autorului a fost dealtfel apreciată mult, iar la începutul secolului al XIX-lea, statuia a fost transformată în demonstrație anatomică de către Salvage*. Realismul are în epoca Elenistică, sensul de înregistrare scrupuloasă, individualizantă a realității.

* Ecorșeul lui Salvage.



 Sofocle, copie romană, Roma

Distanța care separă acest realism de cel clasic poate fi ușor sesizată comparînd imaginea unui atlet elenistic, cum ar fi „Pugilistul lui A p o l l o n i o s" (sec. I î.e.n.), cu aceea a unui atlet din epoca clasică. Tipul atletului clasic a devenit în Elenism statuia portret a unui gladiator de arenă, purtînd semnele deformațiilor profesionale, ale antrenamentului și efortului excesiv, în formele musculare, precum și în urmele traumatismelor pe figură (deformațiile nasului și urechilor), precum și semnele condiției lui sociale, în atitudine și expresie. Dintre școlile elenistice, Alexandria a fost vestită prin cunoștințele științifice asupra corpului uman și animal.

Textele unor scriitori romani (C e l s i u s și T e r t u l i a n) amintesc de școala medicală din Alexandria din timpul Ptolemeilor, unde medicii H e r o f i l și E r a s i s t r a t e au practicat disecția (305—250 î.e.n.).

Realismul științific, servit sau nu de practica anatomiei prin disecție, este o trăsătură comună tuturor școlilor elenistice. Examinate sub acest aspect, opere cu cele mai diverse proveniențe, ca: „Marsyas din Tars", „Laocoon din Rodos", „Torsul de Belvedere" (lucrare a atenianului A p o l l o n i u s), ca și „Gladiatorul Borghese", „Pugilistul din Ferme", „Faunul Barberini", cultivă aceeași pasiune și aceeași savantă înțelegere a formelor anatomice.

Elenismul a descoperit nu numai varietatea frumuseții și criteriul adevărului ca factor al plăcerii estetice, în sensul naturalismului modern, dar a cunoscut și cultivat principiile unei estetici a expresivului, în care natura urîtă alcătuiește izvorul frumuseții artistice, cu aceleași drepturi ca și natura frumoasă. Astfel, apare reprezentată, în arta Elenistică, ruina anatomică și fiziologică a bătrîneții, ca în sculptura „Bătrîna țărancă" (aparținînd Elenismului Alexandrin), diformitățile fizice patologice (statuile-portret ale lui Esop sau Diogene), anomaliile constituționale sau dobîndite,

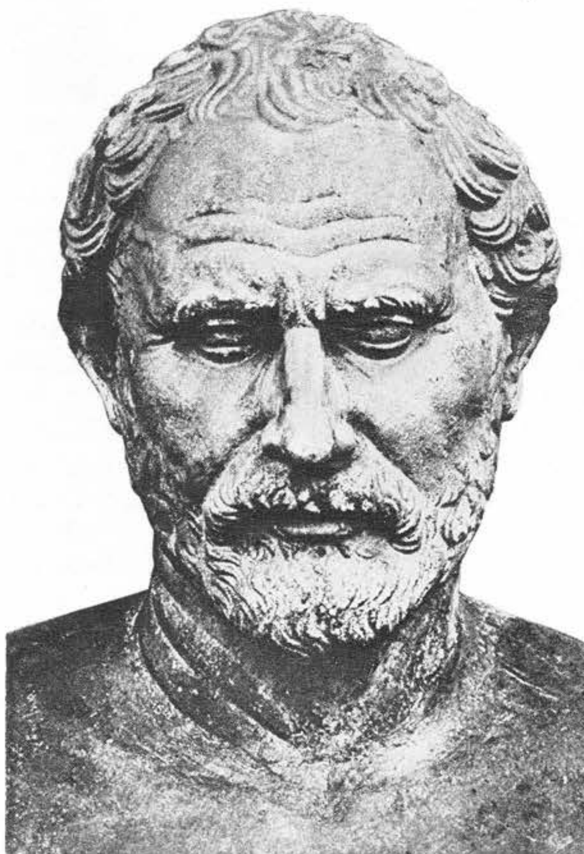
sileni, obezi, pitici acondroplazici și cretini hidrocefali. Observația realistă, scrutătoare, sfîrșește cu spiritul critic și caustic, sau satiric, nemilos.

În reprezentarea expresiei, Elenismul cultivă pînă la ultimele consecințe principiul expresiei psihologice, promovat de arta lui S c o p a s. Repertoriul temelor expresive este, în Elenism, mult mai variat. El este extins la domeniul eroicului și al marilor acțiuni războinice colective, la dramele personale pasionale, care devin motivul însuși al operei. Sentimentele sînt exprimate după regulile artei actorului de către un singur personaj, care joacă înaintea publicului, sau printr-un dialog între două personaje.

Astfel, „Niobé" (Galeriile Ufizzi, Florența), care amintește arta lui S c o p a s și L y s i p dar care provine din Asia Mică, este înfățișată apărîndu-și unul din copiii răniți, căzut în genunchi. Durerea întipărită pe figură, gestul protector matern și apelul copilului care solicită ajutorul mamei sale, alcătuiesc un motiv dramatic, a cărui intensitate și complexitate pun în pericol unitatea plastică. O culme a dramaturgiei plastice, dar în același timp și un model al complicației și absenței unității compoziționale, este „Grupul Laocoon", care a fost obiectul admirației fără limite a Clasicismului Francez. În operele „Galul și soția" (Muzeul Termelor, Roma) și „Răpirea cadavrului lui Patrocle de către Menelaos" (Loggia dei Lanzi, Florența), sentimentul dramatic este exprimat prin înfățișarea naturalistă a corpului neînsuflețit, a formelor și atitudinilor atone ale corpului, în primul moment al morții, contrastînd cu energia și vitalitatea formelor partenerului. Virtuozitatea în reprezentarea diferențierilor anatomo-funcționale, realizată în Elenism, a alcătuit unul din motivele reluate de nenumărate ori de către arta Renașterii și îndeosebi de către arta dramatică a Barocului European.

Tema morții dramatice prin sinucidere sau rănire a fost de mai multe ori urmărită de către artiști, cu puterea de observație și curiozitatea unor savanți naturaliști. S-a putut astfel analiza, în legătură cu „Galul murind" (Muzeul Capitolin, Roma), cu „Barbarul" sau cu „Gladiatorul murind", poziția corpului și natura reacțiilor de protecție diferențiate în raport cu locul rănirii (ficatul și inima).

În același grup de opere închinate victoriei regelui A t t a l u s, se situează „Galul murind" (Muzeul Luvru, Paris). Aici, îngenuncherea dată de rana coapsei și atitudinea de apărare împotriva unui atac iminent sînt unite cu expresia groazei morții întipărite pe figură.



**Polyeuctos**
Demostene,
copie în marmură după originalul în bronz,
Gliptoteca din München

Tema somnului a prilejuit observația și reprezentarea subtilelor nuanțe legate de modificările de tonus aduse de somn în formele figurii (ca în „Eirene adormită", secolul al II-lea î.e.n.), sau în relaxarea corporală și atitudinile legate de ea („Faunul Barberini", Gliptoteca München). Relaxarea corpului și moliciunea formelor din starea somnului sînt apoi diferențiate de prăbușirea și rigiditatea cadaverică, reprezentată în „Galul mort" (secolul al II-lea, Veneția). Curiozitatea artistului elenistic a mers pînă la observația și redarea naturalistă a modificărilor expresiei și ale tonusului, cu prăbușirea corporală dată de beție, în lucrarea „Bătrîna beată" (de Myron din Teba, sfîrșitul secolului al III-lea sau al II-lea î.e.n.), sau în unele reliefuri reprezentînd cortegii dionisiace cu toate formele și efectele beției.

Trăsătura naturalistă a plasticii elenistice s-a manifestat în portret, atît sub forma individualizării înfățișării, cît și prin extinderea interesului artistului asupra celor mai variate tipuri, cu apariția în portretistică a tipurilor rasiale și etnice. Individualizarea fizionomiei este un caracter întîlnit încă în portretele secolului al IV-lea î.e.n. În secolul al III-lea î.e.n. portretele Diadohilor purtau încă semnele idealizării, după modelul portretelor lui Alexandru Macedon.

Astfel, „Portretul lui Antiochos al III-lea al Siriei" (Muzeul Luvru, Paris) „Ptolemeu cu Arsinoé" (Leningrad), sînt imaginile unor prinți energici și plini de mîndrie, cu trăsături relativ individualizate.

Personalitatea spirituală și morală a fost la început tema principală a portretisticii. În portretistica secolului al IV-lea î.e.n., observația și fantezia se amestecă încă în reprezentarea marilor personalități ale culturii. Astfel, „Sofocle" (Muzeul Lateran, Roma) este reprezentat sub forma unui bărbat în epoca maturității viguroase, cu frumoase proporții corporale, într-o atitudine calmă și demnă; el întruchipează tipul ideal al spiritualității umane. „Euripide" (Muzeul Național, Napoli) este reprezentat sub forma unui bătrîn cu unele semne ale vîrstei înaintate, însă cu o privire ageră și mîndră. De asemenea „Socrate" (Vila Albani, Roma) este înfățișat, după descrierile literare, chel și cîrn, cu o figură de silen, care contrastează prin urîțenia trăsăturilor, cu spiritualitatea expresiei. După direcția imprimată plasticii de Lysip, intervine, în portretistică, interesul istoric pentru înfățișarea fizică personală, cu particularitățile ei fizionomice. „Portretul lui Demostene" (Muzeul Vatican, Roma), atribuit lui Polyeuctos, înfățișează un bătrîn posac, într-o poză care pare a reprezenta un atac oratoric iminent. În cele din urmă, „Portretul lui Seneca" (Muzeul Național, Napoli) împinge caracteristicul pînă la urîțenie și expresia accidentală, momentană.

Ulterior, portretistica elenistică, al cărei apogeu se situează către anul 200 î.e.n., se caracterizează prin observația realistă, aplicată nu numai trăsăturilor fizionomiei, dar și caracterizării psihologice, etice și sociale a personajului. În această direcție realismul elenistic precedă naturalismul roman. În „Portretul lui Crisip" (secolul al II-lea î.e.n., Istanbul), plastica elenistică întruchipează caracterizarea fizică și morală, creînd înfățișarea blîndă și modestă a unui dascăl bătrîn. Aceleiași perioade aparține „Portretul lui Homer" (Biblioteca Schwerin), bătrîn și orb, cu semnele unei intense concentrări interioare.

Dintre fizionomiile străinilor „barbari", aparținînd plasticii Elenismului, cele mai bine cunoscute sînt cele care poartă amprenta patosului pergamian, figurile galilor (galaților): „Cap de barbar" (Muzeul Regal, Bruxelles), adevărată imagine a expresiei suferinții fizice, „Cap de gal" (Muzeul Termelor, Roma), de un tragism declamatoriu, și „Capul persanului murind" (Muzeul Termelor, Roma), cu o mască ago-

nică. Însuşi „Portretul regelui Attalus I" poartă semnele aceluiaşi patos pergamian. În plastica elenistică apar şi adevărate caracterizări rasiale în portretele negrilor de tip sudanic, îndeosebi în lucrările de proveniență alexandrinică (cum este „Capul cîntărețului nubian" (Biblioteca Națională, Paris).

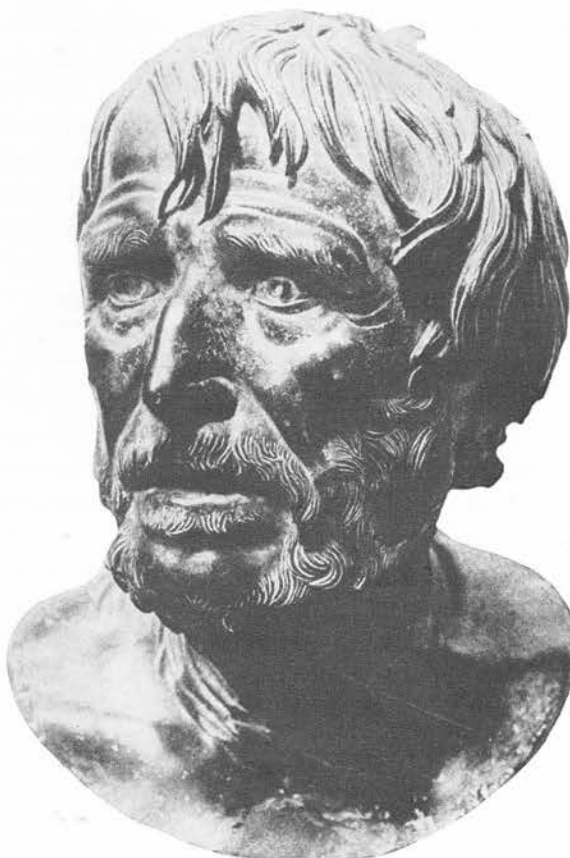
Comparația caracterelor artei elenistice cu cele ale epocii clasice descoperă o serie de tendințe opuse care îndreptățesc înglobarea operelor elenistice în categoria stilurilor artistice anticlasice. Cercetătorii istoriei culturii literare şi plastice, îndeosebi Ernst Robert Curtius, Eugenio D'Ors şi Gustav René Hocke, consideră tendințele anticlasice, numite manieriste sau baroce, ca una din constantele artei europene, care apare de mai multe ori în istorie: în Antichitate în epoca elenistică, şi anume între 350 şi 150 î.e.n,. apoi în cultura latină dintre 14 şi 138 e.n., în Evul Mediu Tîrziu, la sfîrşitul Renaşterii în epoca numită Manieristă, dintre 1520 şi 1650, în epoca Romantismului dintre 1800 şi 1830 şi în epoca Contemporană, între 1880 şi 1950*.

Tendința principală a curentelor anticlasice este exagerarea expresivității, tendință de care sînt legate, direct sau indirect, o serie întreagă de caractere opuse Clasicismului. Îndeosebi tipologia artistică relevă coordonarea tipului anticlasic, cu tendințele realiste, analitice şi critice, în timp ce clasicul este legat de tendințele idealiste, generalizatoare. De asemenea, în timp ce clasicul creează o estetică a normei şi normativului, anticlasicul cultivă abaterea de la normă şi valorile subiective ale creației.

Estetica Elenismului înlocuieşte cele mai multe concepte clasice cu opusul lor.



Homer, operă elenistică, Museum of Fine Arts, Boston



Seneca, portret, copie romană, Muzeul Național, Napoli

* G. R. Hocke, *op. cit.*, p. 23.

Îndeosebi înlocuirea noţiunii de frumos cu aceea de expresiv a dus la o extensiune considerabilă a vocabularului artistic al formelor şi la lărgirea deosebită a tematicii. Principiile noi au avut însă şi o parte negativă, orientarea plasticii spre naturalismul iluzionist şi spre documentul lipsit de o semnificaţie de ordin general.

# Omul în decoraţia ceramicii greceşti

În istoria reprezentării omului în plastică, ceramica greacă are o importanţă excepţională. Timp de cinci secole, din secolul al VI-lea î.e.n. şi pînă în secolul I î.e.n., decoraţia ceramicii greceşti este aproape exclusiv dedicată reprezentării omului, sub toate aspectele şi acţiunile lui, de la faptele eroice, legendare, la cele istorice, sau intime, familiale. Decoraţia ceramică este şi o mărturie de o valoare nepreţuită, deşi indirectă, asupra marilor opere ale picturii Antichităţii clasice, a pictorilor contemporani sculpturii secolelor V şi IV î.e.n.: Polygnot (către 456 î.e.n.), Zeuxis (450—400 î.e.n.), Parhasios (către 420 î.e.n.), Apelles (pictorul lui Alexandru Macedon, sec al IV-lea î.e.n.), despre a căror operă, pierdută definitiv, nu avem informaţii decît de ordin istoric şi literar (Pausanias, Pliniu, Lucian etc.).

Picturile lumii greco-italice corespunzătoare acestei epoci, singurele mărturii ale unei picturi murale influenţate de pictura clasică greacă (frescele unor Morminte din Tarquinia din secolul al V-lea î.e.n. şi începutul secolului al IV-lea î.e.n., „Mormîntul Triclinului", „Sarcofagul Amazoanelor", „Portretul Veliei" din „Mormîntul Căpcăunului"), sînt, poate, prin caracterul local şi provincial, mai puţin semnificative decît decoraţia ceramică atică, pentru marea pictură greacă.

Decoraţia ceramicii greceşti este îndeosebi nepreţuită printr-o documentare directă asupra desenului clasic grec, desenul decorativ fiind de aceeaşi natură şi, sigur, de acelaşi stil cu desenul operelor picturii murale. Teoriile savante ale transpunerilor artei picturii şi sculpturii în arta minoră a decoraţiei ceramice nu se vor referi decît la subiectele care puteau fi comune celor două categorii de opere, împrumutate din pictura murală.

Desenul vaselor greceşti nu are nimic minor, ci reprezintă rezolvarea grafică a tuturor problemelor decoraţiei ceramice. Născut în aceeaşi ambianţă culturală cu sculptura şi pictura, este natural ca evoluţia stilului decoraţiei ceramice să urmeze un drum paralel cu cel al „artelor majore". Decoraţia ceramică a rezolvat în desen toate problemele plastice legate de reprezentarea omului pe care le cunoaştem, nu din descrierile picturii murale, ci din rezolvările sculpturii greceşti, legate de concepţia anatomică a artei.

Nu este greu a recunoaşte în decoraţia antropomorfă a ceramicii celor cinci secole, principiile de bază ale stilului reprezentării omului în plastica greacă: principiul unităţii anatomo-fiziologice; principiul frumuseţii corporale armonice, cucerit în timp de un secol; principiul dramaturgiei plastice sau al dialogului personajelor prin mişcări şi gesturi semnificative; principiul coregrafiei ritmice, al gesturilor şi mişcărilor metaforice, care transformă dramaturgia în ritm şi muzicalitate compoziţională; principiul expresiei stărilor psihice, îndeosebi al afectelor de bază, al bucuriei şi exuberanţei vitale şi al tristeţii, precum şi al sentimentelor melancoliei sau tragicului; principiul voluptăţii fizice, al senzualităţii; principiul individualizării anatomo-fiziologice.

Destinația cultică funerară sau utilitară uzuală a ceramicii grecești nu a influențat calitatea estetică a formelor vaselor, neîncetat variate, nici fantezia fără margini a decorației, dominată de conceptul estetic al artei pentru artă sub al cărui semn se situează, la un moment dat al evoluției sale, întreaga artă greacă. Destinația cultică a influențat subiectul decorației, dar nu și modul său de realizare, ca în decorația funerară egipteană, unde omul, dezarticulat, a rămas pentru totdeauna o hieroglifă, utilizată în imensa operă decorativă funerară. Nesupus principiului unității anatomice, omul egiptean nu a cunoscut mișcările fiziologice, ci a utilizat în narațiune cîteva gesturi convenționale, stereotipe, impersonale și atemporale. El nu a cunoscut nici mimica, nici pantomima, prin care corpul face vizibilă viața sufletească și prin care omul devine un centru de influență asupra semenilor săi, creînd relații dramatice cu rezonanțe psihologice asupra spectatorului. Egiptenii nu au cunoscut nici dialogul personajelor, nici unitatea dramatică a compoziției, care, în decorația vaselor grecești, au fost concepute în același spirit ca și în decorația templelor, sculptată sau pictată. Între cele două tipuri de decorație există mai mult o concordanță decît o influență, în sensul copierii în ceramică a marilor modele ale plasticii.

Decorația ceramică antropomorfă a impus rezolvarea unor probleme pentru care artistul grec a găsit soluții de o mare ingeniozitate și de o rară varietate. Ceramistul grec, care de multe ori era și creatorul formei vasului și decoratorul lui, a fost în primul rînd un desenator, în aceeași măsură și de aceeași valoare cu desenatorul picturii murale. Materialul ceramic, umed încă, a fost hîrtia desenatorului decorator. Tehnica decorației, constînd în zgîrierea sumară a formei în lutul moale și apoi în desenul cu pensula fină, care inventează formele definitive, arată o cunoaștere perfectă a formelor corpului și o artă a liniei, care a atins virtuozitatea. Desenul, cu sensul de interpretare liniară a formelor și volumelor și de reducție a efectelor cromatice la austeritatea monocromiei, este o creație a geniului grec. Opera desenată, păstrată prin ceramica greacă, este imensă, fiind legată mai ales de obiecte industriale destinate atît uzului propriu, cît și vînzării (unele din cele mai bogate descoperiri de vase grecești au fost cele din necropolele etrusce). Deși nu toate exemplarele cunoscute sînt opere de primul rang artistic, totuși desenul ceramicii grecești a influențat o anumită concepție a artei europene, care a cultivat expresia lineară a formelor și volumelor și care, de la unii din marii desenatori ai Quattrocento-ului italian, la Ingres și Picasso, a suferit o neîncetată reînnoire.

Istoria decorației ceramicii grecești cuprinde o perioadă de o mie de ani și se desfășoară în toată întinderea lumii grecești, de la coasta răsăriteană a Anatoliei pînă în Sicilia și sudul Italiei. Perioada decorației geometrice (stilul geometric al secolelor XI—VIII î.e.n.) are o relativă unitate în ingeniozitatea decorului, mai sobru sau mai bogat, amintind uneori covoarele orientale. În secolul al VII-lea î.e.n., influențele civilizațiilor orientale se resimt într-o mai mare diversitate de stiluri, cu apariția decorului vegetal și animal. Ionia, îndeosebi Coasta Anatoliei și Insulele Egeene, introduc în decorație ceea ce s-a numit „motivele orientalizante": palmete, lotus, animale din realitate sau fantastice, provenite din creația bastionului Mesopotamiei, cu feline, grifoni, sfincși și himere și cu motivele afrontării sau al monștrilor compoziți, bicefali sau bicorpi și unicefali.

Vasele corintiene ale acestei epoci sînt în general prototipul ceramicii cu decor orientalizant. Vasele atice ale secolului al VII-lea î.e.n. manifestă o tendință mai marcată pentru figurația umană. Sub influența dezvoltării picturii și sculpturii în secolul



Herakles și Nessos,
amforă atică, Atena



**Exekias**
Ahile și Aiax jucînd zaruri,
decorație de amforă

al VI-lea î.e.n., decorul cu figură umană se generalizează pentru toate școlile, însă atelierele atice au în această perioadă supremația producției ceramice, astfel încît acest secol este dominat de stilul atic cu figuri negre.

Opera cea mai valoroasă a începutului secolului, în prima treime, este craterul numit „Vasul François", decorat de Klitias și Ergotimos, la care se remarcă folosirea figurilor negre în episoade narative, reprezentînd teme legendare fără legătură între ele: episoade din Iliada, lupta lapiților și centaurilor etc. Concepția arhaică și influențele străine se resimt în păstrarea frizelor cu animale și mai ales în împărțirea decorației în zone multiple, precum și în aglomerația numeroaselor personaje, cu un efect de supraîncărcare decorativă.

Către mijlocul secolului apare tipul decorațiilor mai sobre, înscrise în tablouri izolate în negrul vasului, sau într-o unică friză, încadrată de obicei superior, cu motive decorative: lotus sau palmete. Tehnica vaselor atice cu figuri negre derivă din tehnica decorării vaselor corintiene în care silueta este pătrunsă de zgîrietura desenului. Decorul atic aduce nu numai modificarea tipului corporal, înlocuind corpurile masive și cărnoase, ioniene, cu tipul atleților înalți și musculoși, dar și o mai avansată cunoaștere a formelor anatomice, astfel încît silueta, atît umană cît și animală, cuprinde liniile remarcabile ale structurii anatomice și grupelor musculare. Apare, de asemenea, o articulație a costumului care, deși rigid, este diferențiat în piesele principale și ornamentat marginal sau, în mod discret, pe toată întinderea suprafețelor lipsite de falduri. Toate aceste detalii, împreună cu liniatura bărbii sau coafurii, îmbogățesc motivul decorativ iar, prin griurile create în interiorul siluetei, leagă figura neagră de roșul fondului.

Către decada a treia, stilul figurilor negre atinge maturitatea cu opera lui Exekias și Amasis, inspirată din legendele Iliadei sau din miturile dionisiace. Opera principală a lui Exekias „Introducerea dioscurilor" (Vatican) se remarcă

prin finețea și nervozitatea desenului – om și cal – prin sobrietatea decorației și un simț deosebit al echilibrului repartiției albului și negrului în compoziție. De asemenea, E x e k i a s reprezintă cu o mare naturalețe atitudinile și gesturile (scena cu „Ahile și Aiax jucînd zaruri", de pe același vas), precum și o primă tentativă de anatomizare a draperiei, subordonată încă unei logici decorative. Mai slab decorator și mai convențional decît E x e k i a s, A m a s i s este și el unul din novatorii care încearcă rezolvarea cutelor draperiilor, căutînd o substructură ornamentației îmbrăcămintei.

Către anii 540–530 î.e.n., „stilul zgîriat" al figurilor negre este înlocuit cu „stilul pictural" al figurilor roșii. Acesta este o inversiune a primului, silueta roșie detașîndu-se, de data aceasta, pe fondul negru. Noua tehnică utilizează pensulele subțiri, pînă la aceea compusă dintr-un singur fir de păr de porc, cu care este executat finul și suplul desen de pe suprafețele roșii rezervate. Culoarea neagră, a cărei compoziție a rămas pînă astăzi necunoscută și care a jucat în Antichitate rolul tușului în pictura chineză, era utilizată în diverse diluții, lăsînd urme cu un relief palpabil și producînd tonuri după ardere, a căror intensitate diminua în raport cu fluiditatea, pînă la culoarea brun-gălbui.

Tehnica picturală a fost legată, poate, de avansul sculpturii în perioada de trecere de la figurile de tineri arhaici (Kuros și Kore corespunzători în ceramica lui E x e k i a s) la operele sculpturii monumentale ale Arhaismului evoluat (frizele comorii din Siphnos). În mod sigur însă, noua tehnică, prin posibilitățile adaptării la desenul anatomic de fină analiză și la reprezentarea bogăției și supleții cutelor draperiei, a dat dezvoltării ceramicii un impuls care-i asigură, în cele din urmă, un avans asupra sculpturii în reprezentarea figurii umane. Rapiditatea evoluției a fost legată și de ușurința cu care ea se putea experimenta în modul cel mai îndrăzneț pe un material docil și puțin costisitor.

Cu stilul atic al figurilor roșii a început, pentru ceramica greacă, perioada cea mai strălucită a existenței sale, care a durat aproape o sută de ani, începînd din ultimele decade ale secolului al VI-lea î.e.n. Se atribuie lui A n d o k i d e, un urmaș al lui E x e k i a s, invenția figurilor roșii. În primele sale opere, înfățișarea figurilor feminine și nota de eleganță a podoabelor și costumului arată o influență ioniană și fac aceste figuri comparabile cu frumoasele tinere din vechea Acropolă, drapate după moda



Duris
Neptolemos și Odysseus,
decorație pe o cupă, Viena

ioniană. Frumoasele „Baigneuses" de pe amfora din Luvru îl arată pe A n d o k i d e ca pe un mare cunoscător al nudului feminin și unul dintre primii care îl reprezintă cu decență, dar și cu mult rafinament, în cele mai variate atitudini. El este și autorul unora din faimoasele cupe — tot de influență ioniană — concepute ca niște ființe fantastice, cu ochi umani enormi și cu interiorul dedicat unei scene decorative („Cupa cu călătoria pe mare a lui Dionysos", de E x e k i a s, München). Aceste cupe și unele amfore, care au numeroși imitatori, utilizează încă o tehnică mixtă a decorației, roșie în exterior și neagră în interior, contribuind totuși la difuziunea noului stil. Vechiul stil este păstrat, pînă la sfîrșitul secolului, de unele amfore rituale, amforele panateneene, în timp ce, în ultimele decade, domină decorațiile mixte și cele ale noului stil roșu.

Cu primii maeștri ai figurilor roșii, O l t o s, E p i c t e t o s, forma umană cîștigă o libertate în mișcări și o varietate de poze, neîntîlnite încă. Cunoștințele anatomice permit acum desenul rotațiilor trunchiului și realizarea racursiurilor legate de ele. Nudul feminin apare la O l t o s cu o nuanță de erotism în avans față de spiritul epocii, însă motivat de subiectele dionisiace („Amfora cu silen și menadă", Paris). Draperia urmează numai parțial linia corpului, după modelul arhaic. Ea se desprinde, în rest, în cute ritmate de mișcare, urmînd în același timp logica anatomică și exigențele decorative. Cu aceeași îndrăzneală atacă nudul masculin S k y t o s („Cupa cîntăreței din liră", Roma), E p i c t e t o s („Cap cu efebi în palestre", Vatican) și P h i n t i a s. Noua tendință este însă în legătură și cu evoluția contemporană a picturii, îndeosebi cu opera lui K i m o n d i n K l e o n e s, despre care P l i n i u spune că a inventat așa-numita „Katagrapha" sau „Obliquae imagines", mișcări variate ale corpului, care înlătură monotonia profilurilor (profilul capului și al picioarelor se păstrează încă).

Perioada arhaică evoluată (tîrzie), care cuprinde ultimele decade ale secolului al VI-lea și primele decade ale secolului al V-lea î.e.n., în care sînt întîlnite semnăturile cele mai frecvente (potierul și pictorul separați, sau în aceeași persoană), este numită încă și perioada stilului sever. Epoca culminantă a acestui stil cuprinde ultima decadă a secolului al VI-lea și primele trei ale secolului al V-lea î.e.n. Ea reprezintă epoca de glorie a ceramicii grecești, epoca activității artiștilor: E u p h r o n i o s, E u t y m i d e s, B r y g o s, D u r i s, H i e r o n.

E u p h r o n i o s este unul din cei mai fini analiști ai anatomiei și, în același timp, unul din primii mari maeștri ai dramaturgiei plastice. Notația detaliului anatomic este uneori meticuloasă, într-un spirit arhaizant, însă supusă ritmului ornamental, care o încorporează perfect formelor vasului („Heracles și Anteu în luptă", de pe craterul din Luvru). Mimica neutră a personajelor (în afară de figura barbară a lui Anteu sufocat) este însoțită de o pantomimă și gestică acordată cu ritmul compozițional (personajele din „Craterul concursului muzical" din Luvru sau „Comentatoarele disputei lui Heracles și Anteu").

Arhaizant în subiectele mitologice, E u p h r o n i o s apare ca un îndrăzneț novator în decorația cupelor care înfățișează efebi cavaleri ("Leagros călare", München) sau scene cu banchete și curtezane („Hetaire" de pe psykterul din Leningrad). Avansul stilistic constă aici într-o simplificare a detaliilor, într-o sugestie a volumelor prin inflexiunile contururilor, și în pozele îndrăznețe (cum este desenul torsului personajului din mijloc, de pe psykterul din Leningrad, văzut din față, atitudine care apare pentru prima oară în decorația ceramică).

Un simț deosebit al ritmului, o mișcare ideală ornamentală și un simț al austerității formelor și mișcărilor, imprimă demnitate și solemnitate scenelor de banchet. Dealt-



Pictor din Cleofon, Plecarea războinicului, detaliu de pe un vas de vin, Muzeul din München.





Pictorul Pentesileei
Apollo omoară pe Tityos, decorație pe o cupă, München



Kachrilyon și Euphronios
Leagros călare, decorație pe o cupă, München

fel, apariția nudului în sculptură cunoaște o singură excepție în primul sfert al veacului al V-lea î.e.n.: tînăra și pudica sportivă, cunoscută sub denumirea „Venus Esquilin" (replică, Roma), atribuită lui Pythagoras. În această epocă, draperia elegantă ioniană fusese înlocuită în „moda estetică" a îmbrăcămintei feminine, cu peplosul doric, în care apar în toată noblețea și severitatea „Dansatoarele din Herculanum" (Napoli), precum și „Hestia Giustiniani" (aparținînd celui de al doilea sfert al secolului al V-lea î.e.n.).

În ceramică, în primele trei decade ale secolului al V-lea î.e.n., artiștii cei mai cunoscuți sînt: Brygos, Duris și Hieron). Toți trei sînt îndeosebi decoratori de cupe, tratînd subiecte mitice sau eroice, scene războinice și subiecte familiale: banchete sau exerciții de palestre. Dintre subiectele legendare „Căderea Troii" de Brygos, „Eros și Memnon" de Duris și „Faptele vitejești ale lui Theseu" de Euphronios, sînt socotite ca unele din cele mai importante capodopere ale ceramicii din toate timpurile*.

Vechile subiecte legendare sînt tratate cu un sentiment mai pronunțat al unității dramatice, cu libertate mai mare a mișcărilor și o știință desăvîrșită a desenului corpului și draperiei. Unică în întreaga Antichitate este „Cupa lui Duris" al cărui interior este decorat cu scena „Eros ducînd cadavrul fiului său Memnon" și al cărui exterior cuprinde trei episoade din războiul troian (Luvru, Paris). Dintre acestea, scena „Eros și Memnon" în care mama, în chip de divinitate, susține cadavrul rigid al fiului mort, a fost comparată, ca forță a sentimentului și dramatismul situației, cu cele mai emoționante creații ale artei creștine, „pietà".

Domeniul legendarului în decorația ceramică a Arhaismului Tîrziu este în avans, în ceea ce privește știința formelor, a mișcărilor și draperiei, asupra sculpturii fron-

* E. Pottier, *Duris et les peintres de vases grecs*, Ed. Renouard, Paris.

toanelor eginete, care aparţin primului sfert al veacului al V-lea, şi chiar asupra metopelor şi frontoanelor Templului din Olympia, care se apropie de jumătatea secolului al V-lea, î.e.n. Dramaturgia plastică, avînd o unitate de interes analoagă tragediei, este comună cu aceea a decoraţiei frontoanelor şi înlocuieşte vechile decoraţii ceramice narative cu acţiuni complicate şi personaje numeroase.

Ca şi la frontoanele arhaice, compoziţiile legendare ascultă de legea simetriei. Varietatea mişcărilor şi aşezarea personajelor sînt supuse unei ordini riguroase în jurul unui centru compoziţional ideal („Sfîrşitul Troii" de pe „Cupa lui B r y g o s", Paris, „Disputa lui Aiax şi Ulise" şi „Votul conducătorilor greci" de pe „Cupa lui D u r i s", Viena).

Maeştrii cupelor începutului secolului al V-lea î.e.n. sînt adevăraţii creatori ai unui nou gen de decoraţie, genul familial, cu subiecte din viaţa reală, din viaţa palestrelor, a antrenamentelor sau luptelor sportive, din domeniul educaţiei spirituale (al învăţămîntului literar sau muzical) şi mai ales cu scene ale reuniunilor şi banchetelor. Dintre maeştrii cupelor, cele mai multe decoraţii cu scene familiale aparţin lui D u r i s (jumătate din opera sa cunoscută) şi lui H i e r o n, mai mult de jumătate din opera sa. După aceştia, urmează B r y g o s, apoi E u p h r o n i o s, la care subiectele familiale sînt întrecute ca număr de cele mitice.

În acest nou gen, care anunţă unele tendinţe dominante ale jumătăţii a doua a secolului al V-lea î.e.n., se manifestă bucuria reprezentării frumuseţii corpului masculin, cunoscută deja la viguroşii atleţi ai lui E u t y m i d e s („Amfora cu atleţi", München) şi orientată către un ideal de eleganţă la P a n a i t i o s („Cupa cu atleţi", Boston) şi D u r i s („Lecita", Boston) şi de forţă de către K l e o p a d r e s („Craterul cu discobolul", Corento). Frumuseţea şi eleganţa feminină, scenele de dragoste („Skiphos cu bărbat şi femeie") şi banchetele cu hetaire („Cupa cu Komos", Würzburg) sînt temele în care excelează B r y g o s.

Profilul feminin, avînd o graţie de nespus, este individualizat la B r y g o s prin lobulul nasului uşor ridicat şi desenul arcuit al ochiului văzut din faţă, cu irisul uşor deviat înăuntru, dînd impresia de strabism. Draperia este de o mare eleganţă şi un mare rafinament, fără a pierde supleţea şi naturaleţea legate de suportul anatomic („Menada de pe cupă", München). Gesticulaţia şi grandilocvenţa arhaizantă a subiectelor mitologice fac loc mişcărilor şi gesturilor naturale observate direct de pe viu. Astfel, sînt efebii scenelor de palestre la D u r i s („Cupa" din Luvru) la care eleganţa anatomică simplificată este unită cu naturaleţea mişcărilor, devenite îndrăzneţe prin ştiinţa racursiurilor (torsiunile fiziologice ale capului şi trunchiului), aspectele anterioare ale gambei şi piciorului, neîntîlnite încă. Aceeaşi stăpînire a anatomiei i-a permis varietatea atitudinilor imaginate în jocurile şi acrobaţiile silenilor („Sileni jucîndu-se şi dansînd", British Museum, Londra). Simplitatea este şi unul din caracterele distinctive ale draperiei, la D u r i s („Efebul cu iepurele" de pe „Cupa" din Luvru şi „Interior de şcoală"). Eleganţa costumului, ca şi ritmul furtunos al mişcării sînt, dimpotrivă, stăpînite cu o mare măiestrie de căte M a k r o n, în evocarea dansurilor orgiasice („Dansul menadelor" de pe „Cupa lui H i e r o n").

În aceste dansuri, gesturile şi atitudinile pierd intenţionalitatea şi ideativul pantomimei şi pătrund în adîncimea expresiei emoţionale. Furorul dionisiac al menadelor lui M a k r o n sau delirul menadei lui K l e o p a d r e s (de pe „Amfora" din München) preced cu aproape un secol dansul delirant al menadei lui S c o p a s („Menada



**Duris**
Tînăr după banchet,
decorație pe o cupă



**Euthymides**
Tezeu răpește pe Elena, fragment
dintr-o decorație de pe o amforă, München

dansînd" 450 î.e.n.). De asemenea, efectele spaimei, groazei și disperării, capătă la K l e o p a d r e s accente profund umane, prin semnele interiorizării și gestica emoțională („Aiax răpind pe Casandra", „Hidria cu sfîrșitul Troiei").

Prima perioadă clasică a stilului cu figuri roșii (numită încă și „stilul sever frumos", polygnotian), cuprinzînd operele celei de a doua pătrimi a secolului al V-lea, stă sub influența lui P o l y g n o t d i n T a s s o s, activ în Atena și Delfi, către 470—445 î.e.n. După P a u s a n i a s și P l i n i u (bazat pe X e n o c r a t e), P o l y g n o t este pictorul atitudinilor îndrăznețe, al figurilor reprezentate din trei sferturi, așezate la diferite nivele și primul care „a deschis gura figurilor și a eliberat fața de vechea înțepenire, exprimînd emoțiile prin mișcările mimice, pictorul ethosului și al caracterelor". Noua tendință psihologică a figurilor individualizate și a relațiilor lor duce la o nouă tectonică a compoziției.

Figurile îngenuncheate, gestica apărării, spaima sau mînia, întipărite în figură și atitudini, înlocuiesc vechiul echilibru compozițional, bazat pe principiul simetriei, cu un dinamism care urmărește sensul dramatic al acțiunii prin direcțiile contrare ale axelor mișcărilor și conflictul personajelor în spațiul compozițional.

Influența inovațiilor lui P o l y g n o t în direcția expresiei și a perspectivei nu au însemnat întotdeauna un avans pentru arta decorației ceramice. Introducerea nivelului terenului în compoziție și a efectelor perspectivei a dus uneori la izolarea personajelor, ca în celebrul crater al P i c t o r u l u i N i o b i d e l o r (așa-numitul „Crater al Argonauților", Paris), care amintește, avînd calități artistice inferioare, decorația frontonului de vest al templului din Olympia.

Perioada a doua a clasicismului stilului figurilor roșii, din a treia pătrime a secolului al V-lea, corespunde epocii Partenonului (447—432 î.e.n.) și poartă amprenta nobleții formelor lui F i d i a s. Un mod mai sumar de a trata desenul, uneori aproape



Pictorul lui Ahile
Amforă, Muzeul Vatican, Roma

Pictorul lui Ahile
Tînăr în meditație, decorație pe lecită



de schiță, arată semnele premergătoare ale oboselii unui sfîrșit de stil, dar poartă în același timp amprenta unui extrem rafinament. Este perioada clasică, numită a „stilului liber". Fondurile albe ale vaselor, cunoscute încă din prima jumătate a secolului, sînt utilizate acum ca mijlocul cel mai potrivit pentru a păstra noblețea desenului și a cultiva calitățile liniei, puritatea și inflexiunile sale cele mai nuanțate.

Unul din desenatorii cei mai cunoscuți ai tipurilor de vase cu fondul alb (care erau lecite funerare) este Pictorul lui Ahile, denumire provenită de la figura lui Ahile desenată pe o amforă (Vatican) în cel mai pur stil al figurilor lui Fidias. El este autorul decorației lecitei cu „Despărțirea luptătorului" (Atena), amintind atît de mult de stelele funerare inspirate de arta Partenonului. Ca și Hegeso, care primește și contemplă bijuteriile prezentate de însoțitoarea sa, luptătorul căzut care își ia rămas bun și soția sa sînt transpuși în atmosfera calmului și liniștii eternității.

Moartea, ca temă de meditație religioasă plină de melancolie și gravitate, este un motiv care apare mai tîrziu („Lecita" din München, desenată în stilul Pictorului lui Ahile, de către unul din elevii săi, în care tînăra este așezată lîngă mormînt, la marginea rîului morților, într-o atitudine de tristă reculegere). Somnul și moartea sînt considerate ca fenomene de aceeași natură. Thanatos, zeul morții, este frate cu Hypnos, zeul somnului. De aceea defunctul este înfățișat în conversații liniștite și calme, în întîlniri sau despărțiri în anturajul și atașamentul familial. Astfel, Pictorul lui Thanatos (în „Lecita Luptătorul și tînăra", Boston) care înfățișează un luptător și soția sau sora sa, de o parte și de alta a mormîntului, evocă, prin frumusețea și puritatea liniilor, formele corpului gol, curățenia și solemnitatea sacră a actului despărțirii.

Din tematica reprezentării dispozițiilor sufletești cu o nuanță de gravitate și

melancolie, fac parte cîntăreţii şi audiţiile muzicale. Tema muzicală şi muzicalitatea desenului sînt îmbinate armonios în cîntăreaţa din liră Terpsihora („Amfora cu muze", British Museum Londra). Dispoziţia sa meditativă, redată prin capul aplecat pe liră, contrastează cu aceea inspirată a lui Orfeu, ascultînd, cu capul sus, muzica sferelor cereşti („Craterul Orfeu şi Tracii"). Adîncirea în lumea muzicii este aici un prilej pentru artist de a nota, alături de elanul cîntăreţului, dispoziţiile sufleteşti ale ascultătorilor, interesul, uimirea sau consonanţa afectivă, nuanţată temperamental.

Supraumanul şi legendarul lasă loc din ce în ce mai mult reacţiilor individuale în cadrul generalului omenesc. Poeticul, cu o nuanţă elegiacă, meditativul şi chiar sentimentalul, înlocuiesc războinicul şi activitatea dramatică. Cupele Pictorului lui Codros („Egeus în Delfi" şi „Atena primind pe Erichthonios") sînt decorate în acelaşi spirit al meditaţiei în faţa misterului sau al tandreţii materne.

Ultimele decade ale secolului al V-lea sînt influenţate şi de pictura lui Parhasios, ionian, lucrînd în Atena către 420 î.e.n. După mărturiile literare (Pliniu după Xenofon), rolul său a fost comparat cu acela al lui Pollaiuolo pentru Renaşterea italiană*. Lui Parhasios i se atribuie reîntoarcerea la poezia epică, însă el excelează îndeosebi în genul familial. Comparaţia cu Pollaiuolo se datoreşte sentimentului sculptural al formelor şi tendinţei către expresivitatea vie, redată prin limbajul gesturilor şi mimicii.

Epoca clasicismului tîrziu (sfîrşitul secolului al V-lea şi începutul secolului al IV-lea î.e.n.), numit încă şi „stilul bogat", coboară repede în graţios, elegant, sentimental şi teatral. Caracteristice pentru acest stil sînt decoraţiile Pictorului nimfei Mideia („Hydria Mideias", Londra, „Răpirea fetelor lui Leucip" şi „Heracles în grădina Hesperidelor"). Arta acestui pictor, considerată ca manieristă, este o încercare de transpunere liniară a artei volumelor lui Parhasios şi Zeuxis. Figurile lui sînt de o eleganţă şi frumuseţe inexpresivă, mişcările şi pozele îndrăzneţe, iar draperia este înfăţişată pe forme, în cute monotone, sau zburătoare, desprinse de forme. Mişcările exagerate, decorul complicat, draperiile fluturînde dau impresia bogăţiei artificiale şi teatrale a stilului baroc („Amfora cu Pelops şi Hippodamea", Arezzo).

O influenţă directă a teatrului se resimte asupra întregii arte a sfîrşitului de secol, ducînd la acel „stil de operă" de care nu sînt străine nici admirabilele opere ale arhitecturii contemporane lor, „Frizele Erehteionului" şi „Balustrada Victoriilor".

Alături de decoraţiile manieriste, sfîrşitul secolului creează opere cu un adevărat conţinut sentimental, unele dedicate dansurilor extatice, dionisiace („Stamnos cu sărbătoarea lui Dionysos şi menadele dansînd", Napoli, „Aribala cu menade", Paris) şi altele, dedicate explorării adîncimilor sufleteşti, a meditaţiei grave şi poeziei tristeţii. Acestea sînt decoraţiile lecitelor cu fondul alb, de un format mult mai mare decît cele ale Pictorilor lui Thanatos sau Ahile, al căror stil liniar îl conţinea. Personajele, care au un aer de tristeţe accentuat, sînt redate cu aceeaşi virtuozitate şi transpuse în aceeaşi atmosferă de irealitate a visului. Astfel sînt figurile lecitei cu „Defuncta cîntăreaţă din liră" (Viena), „Femeia la mormînt" şi „Tînărul la mormînt" (de pe lecitele din Atena). Secolul al IV-lea î.e.n. cunoaşte însă opere de o mare valoare artistică, unele create sub influenţa artei lui Praxitele, dînd o importanţă sporită reprezentării femeii, drapate sau nude, altele urmînd dramatismul lui Scopas şi al decoraţiilor Mausoleului din Halicarnas.

* P. E. Arias, *A History of 1000 Years of Greek Vase Painting*, H. N. Abrams, Ed. New York.





Lecita cu Cîntărețul din liră mort, Viena

Pictorului lui Thanatos
Luptător și fată, decorație pe lecită

Din prima categorie fac parte decorațiile vaselor găsite în sudul Rusiei, cu un decor care etalează luxul și frumusețea feminină, în așa-numitul „stil Kerci" („Cupă cu nuntă", Leningrad și "Peliké cu Peleu și Thetis", Londra). Un accent de senzualitate străbate în formele pline și în mișcările ondulate, feminine, ale cortegiului din „Nunta", amintind de stilurile tîrzii de influență praxiteliană, și o nuanță de erotism provocant este urmărită cu mult rafinament în înfățișarea zeiței Thetis, surprinsă la baie de către Peleu. Contrastul între corpul nud al zeiței și figurile drapate ale însoțitoarelor accentuează efectul urmărit, iar atitudinea „accroupie" și gestica pudorii feminine precedau cu aproape un secol creația Afroditei lui D o i d a l e s (din jumătatea secolului al III-lea î.e.n.). Sfera subiectelor mitologice se îngustează și se orientează cu preferință spre cultul misterelor dionisiace, prilej pentru reprezentarea femeii în cortegiile și dansurile frenetice ale menadelor („Craterul cu Dionysos și cortegiul", Atena).

A doua jumătate a secolului al IV-lea î.e.n. înregistrează în decorația ceramică influența artei lui S c o p a s și a patetismului decorațiilor tegeene sau ale Mausoleului din Halicarnas. Virtuozitatea desenului, care nu mai cunoaște nici o stavilă în rezolvarea celor mai îndrăznețe mișcări, și a racursiurilor impuse de figurile volante sau de proiectarea figurilor în profunzimea spațiului creează importante derogări de la principiile decorației. Gruparea personajelor în spațiu, „în inel", înlocuiește principiul fundamental al alăturării lor, care asigura desfășurarea decorației în suprafață și păstra soliditatea peretelui vasului și unitatea lui. După acest nou principiu sînt compuse horele cortegiilor dionisiace („Craterul cu Dionysos și cortegiul", Atena), eroșii zburători („Hidria cu apariția Afroditei", Bruxelles).

Neliniștea decorației pare a crește în măsura virtuozității căutate în redarea profunzimii. Astfel este efectul produs de cvadriga condusă de un geniu înaripat al Victoriei, ai cărei cai înaintează în direcția spectatorului, cu o savantă rezolvare a racursiului („Craterul cu patru cai", Olynth). Lipsa corespondenței între forma vasului și decorația sa a marcat sfîrșitul artei ceramicii grecești. Decadența formei este concomitentă cu aceea a decorației și a schimbării raporturilor lor.

Părăsirea formelor clasice și înlocuirea cu creații de forme individuale coincid și cu dispariția figurii umane din decor. Vasele elenistice, cu centre de fabricație răspîndite în jurul Mediteranei, creează decorul vegetal și regăsesc ornamentația geometrică. Adevăratele principii ale construcției ceramice se pierd odată cu imitația vaselor de metal și a formelor derivate din fabricarea acestora. Decorul în relief și decorul aplicat, obținut adesea cu ajutorul mulajului, înlocuiește decorul pictat, arta ceramicii fiind absorbită de arta cizelatului și mulajului.

Pentru cercetarea care urmărește destinul omului în plastică, decorația ceramicii grecești este de o importanță covîrșitoare.

Timp de cîteva secole, această decorație a fost dedicată exclusiv reprezentării persoanei umane: divinitate, erou, războinic, atlet, zeitate feminină, eroină a dramelor războinice sau intime, dansatoare, soție, mamă. Decorația ceramică alcătuiește una din cele mai vaste documentări asupra culturii antice grecești, asupra miturilor și legendelor eroice, asupra războaielor, a educației intelectuale și sportive, asupra vieții intime și chiar asupra atelierelor ceramice, a utilajului lor și tehnicii construcției și decorației vaselor.

Importanța plastică a decorației ceramice nu este mai mică decît importanța sa umanistă și nici inferioară importanței pe care o are plastica.

Alături de statuara greacă, decorația ceramică a fost creatoarea limbajului ana-



Tînăr lîngă o piatră funerară, decorație pe o lecită din Atena



Răpirea Leucippidelor

tomic al artei plastice, al expresiei miturilor și filozofiei naturii și a propriei adîncimi sufletești a omului. Creatoare a desenului anatomic, al interpretării liniare a formelor omului, supusă legilor decorației și, în același timp, conținutului uman, mărturie a unei picturi mult lăudate, însă necunoscute, decorația ceramică prin valoarea sa artistică a fost hotărîtoare pentru concepția artei europene, pînă în pragul secolului nostru.

# OMUL ÎN ARTA ETRUSCĂ

Pictura Greciei Clasice, despre care operele literare și istorice au lăsat numeroase mărturii, nu este cunoscută decît în mod indirect, prin documentele picturii etrusce, care poartă influența picturii grecești — pictura greco-italiană — precum și prin pictura romană din perioada celor două secole în care se situează documentele acesteia, pictura elenistico-romană din secolul al II-lea î.e.n., pînă în 79 e.n., anul erupției Vezuviului.

Pictura etruscă, legată de cultul morților, ca și cea egipteană, este cunoscută din decorațiile monumentelor, îndeosebi a celor din centrele Etruriei Meridionale: Caere, Veies și mai ales Tarquinia, unde sînt concentrate cele mai importante documente ale picturii arhaice (după jumătatea secolului al VI-lea î.e.n.).

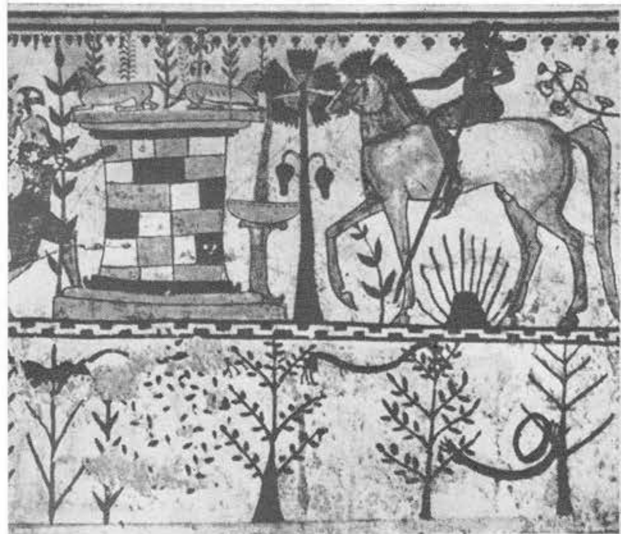
În Etruria Centrală, centrele cele mai importante sînt: Chiusi (mai ales pentru secolul al V-lea î.e.n.), Orvieto și Vulci.

Perioada în care este cuprinsă pictura etruscă se întinde de la finele secolului al VII-lea î.e.n., pînă în secolul I al erei noastre. Obiceiul etruscilor de a crea un locaș etern pentru defunct era comun cu al populațiilor prehelenice din Anatolia, Tracia și insulele Egeii. Creație a mentalității magico-religioase, decorația mormîntului etrusc este, ca și cea egipteană, legată de credința în eficacitatea anumitor ceremonii funerare, însă, spre deosebire de aceasta, pare a tinde mai mult la formarea unei ambianțe agreabile vieții indefinite a defunctului.

Cele mai multe decorații au ca subiect scene din viața reală: banchetele, ceremoniile funerare, concertele, dansurile, jocurile atletice. Un aer de vivacitate, de bucurie a vieții terestre, traduse în forme și culori, caracterizează aceste scene în toată perioada arhaică și clasică a decorațiilor. Începînd din secolul al IV-lea î.e.n., sub influența miturilor grecești, decorațiile schimbă aspectele terestre cu cele din „împărăția umbrelor". Personajul defunct, reprezentat cu caractere individualizate, este situat într-o atmosferă halucinantă, populată de genii infernale, produs al unei imaginații tenebroase, înclinată spre teroare, anxietate și monstruos: „demonologia etruscă"*.

Pictura etruscă este o decorație în care domină figura umană, alături de unele rapeluri schematizate ale naturii: palmieri, ramuri, flori, păsări. Animalele, felinele

* A. Stenico, *La peinture étrusque. La peinture romane*, Ed. Pont-Royal, Paris, 1962.



Pictură din mormîntul
Tarquinez la Troilo



Luptători, pictură din mormîntul
Tarquinez al Augurilor

exotice, elemente ale decorației orientalizante, arhaice, apoi mai tîrziu, caii, sînt subordonate omului. Această regulă nu cunoaște decît o singură excepție: „Mormîntul vînătorii și pescuitului" din Tarquinia, 520—510 î.e.n., unde omul, redus la un rol secundar, este încadrat în viziunea naturii, devenind un element al peisajului, alături de animale — păsări și pești — stînci și vegetație. În această decorație, omul conceput miniatural (plonjorul, pescarul aplecat pe marginea bărcii, vînătorul cu praștia), este reprezentat cu aceeași naturalețe și spirit de observație cu care sînt notate siluetele păsărilor în diverse faze ale zborului.

Reprezentarea omului cunoaște de la început unitatea anatomo-fiziologică a concepției artei grecești: proporțiile, articulațiile și mișcările normale ale unui organism viabil și plin de o mare vitalitate. Influența artei grecești orientale, egeene sau ioniene, se resimte în formele corporale masive, cărnoase, dînd impresia de moliciune, prin lipsa notației detaliilor musculare și prin contururile exterioare sinuoase și rotunde (personajele decorației „Mormîntului Augurilor din Tarquinia", 530 î.e.n.). Capetele sînt mari, grele și rotunde, cu fruntea înclinată și nasul mare. Absența mustății și portul bărbii leagă personajele mai mult de tipurile ioniene. Membrele groase și vivacitatea mișcărilor lasă impresia de forță, violență și brutalitate. Realismul în reprezentarea omului și în observația anumitor detalii, ca și notația schematizată a elementelor florale, care ritmează compoziția, sînt de origine etruscă, iar stilul este numit ionico-etrusc. Decorația uzează de tenta plată și de o policromie redusă la cîteva culori cu contraste vii, în maniera strălucitoare a unui desen anluminat.

Strălucirea coloritului, prin contrastele îndrăznețe și vivacitatea mișcărilor unui dans orgiasic, imprimă stilului picturii greco-orientale un brio deosebit în decorația „Mormîntului Leoaicelor din Tarquinia" (520 î.e.n.). Aici, scena banchetului, dominantă prin mărime, înfățișează un personaj cu figura ioniană, amintind, prin realismul fizionomiei, de personajele plasticii sarcofagelor („Sarcofagul Cerveteri", Vila Giulia, Roma). Cei doi dansatori afrontați sînt animați de o mișcare frenetică, de un ritm agitat.



Dansator, detaliu de frescă din Mormîntul Leoaicelor, Tarquinia ▶



Bărbatul blond, cu forme moi, cărnoase, este reprezentat în culoarea convențională închisă, prin care corpul masculin este diferențiat de cel feminin, din arta orientală. Femeia brună după păr, drapată transparent, are forme mult mai delicate, ca și un alt personaj feminin, de o eleganță somptuoasă a îmbrăcămintei, purtînd o bonetă ioniană, ,,tutulus". Somptuozitatea este dată de strălucirea coloritului și mai puțin de bogăția sau supleţea draperiei care este încă simplă și greoaie, cu un desen aspru și dur.

Faza ionico-etruscă se încheie cu una din operele cele mai remarcabile, decorația de la ,,Mormîntul Baronului din Tarquinia" (510 î.e.n.). Denumirea provine de la izolarea aristocratică a personajului principal, voinic, de tip ionian, îndeplinind un ritual solemn, sprijinit pe un tînăr flautist. Femeia din fața sa, ca și restul personajelor, ritmate calm și despărțite prin arbuști în formă de ramuri verticale stilizate, ca și cavalerii sau caii care încadrează scenele, au căpătat forme mai zvelte și proporții mai elegante. Tehnica siluetată cu dispariția desenului de contur și sobrietatea coloritului atestă influența ceramicii arhaice tîrzii, a stilului figurilor negre, sau poate, a tranziției către stilul figurilor roșii. Progresul cunoașterii formelor omului, explorarea detaliilor anatomiei, deprinderea proporțiilor elegante și stăpînirea mișcărilor, care caracterizează operele plastice ale sculpturii grecești din perioada de trecere de la arhaism la stilul sever, influențează decorația etruscă, fără îndoială, prin intermediul ceramicii cu figuri roșii a marilor maeștri din primele decenii ale secolului al V-lea î.e.n.

Două monumente etrusce sînt situate la începutul acestui secol, ,,Mormîntul Leoparzilor" și ,,Mormîntul Tricliniului". Primul, deși reprezintă un progres în cunoașterea formelor, în stăpînirea desenului și intervenției decorative și lasă impresia de vivacitate și exuberanță vitală prin amploarea și varietatea mișcărilor, este considerat îndeosebi ca o operă provincială. Decorația reflectă preferințele pentru tipurile viguroase, rustice, mergînd pînă la personajul scund și gros, dizgrațios prin scurtimea bustului. În mod corespunzător, draperiile, deși au un frumos efect decorativ, sînt simple și greoaie.

Decorația etruscă socotită drept capodopera secolului al V-lea este aceea din ,,Mormîntul Tricliniului din Tarquinia" (datat către 470 î.e.n.). Aici, eleganța proporțiilor, stăpînirea perfectă a anatomiei și mișcărilor, utilizarea racursiului, supleţea și transparența draperiei atestă nobila influență a celor mai frumoase opere ceramice ale stilului roșu.

Elementele naturii, după preferințele etrusce, sînt prezente aici în arbuști cu ramuri, frunze și păsărele, de un desen delicat, amintind unele viziuni primăvăratice ale Quattrocento-ului Renașterii italiene. Tehnica este aceea a tentei plate, cu o



Dansatori
de pe mormîntul Tarquinez al Leoaicei



Întoarcerea luptătorilor,
pictură de pe mormîntul din Pesto,
Muzeul Național, Napoli



Flautist de pe mormîntul
Tarquinez al Tricliniului

culoare neimitativă, fără disonanțe în acorduri, de o dulce muzicalitate, ca și desenul. Opere din Tarquinia, cu o dată mai recentă decît „Mormîntul Tricliniului", cum sînt: „Mormîntul patului funebru" (460 î.e.n.) sau mormîntul „Francesca Giustiniani" sînt înrudite cu primul, însă nu ajung la frumusețea acestuia.

Centrele din nordul Etruriei, cum este Chiusi, se remarcă, în aceeași perioadă, prin opere impregnate de provincialism. „Mormîntul Maimuții" (470 î.e.n.) și „Mormîntul Colinelor" aduc, în decorațiile lor cu luptători, jocuri sportive și dansatori, personaje scunde și groase, cu capul mare și aspect „țărănesc"*.

Influența directă a artei clasice grecești, a celei de-a doua jumătăți a secolului al V-lea și începutul secolului al IV-lea î.e.n., duce în Tarquinia la pierderea temelor tradiției locale și a tehnicii reprezentării lor. „Sarcofagul Amazoanelor din Tarquinia" (Florența) adoptă, în decorație, unul din subiectele bine cunoscute ale mitologiei grecești, „Lupta Amazoanelor contra Aheenilor". Decorația, considerată ca avînd „nivelul cel mai ridicat al picturii lumii greco-italice" sub influența picturii lui Polygnot, urmărește unitatea aparenței prin tehnica clarobscurului. Ceea ce pierde în strălucirea coloritului, prin utilizarea unei palete restrînse și a demitentelor, cîștigă în armonia compozițională și în eleganță, în imitația aparenței (cum este, spre exemplu, cvadriga amazoanelor de pe acest sarcofag).

În secolul al IV-lea î.e.n. decorația mormintelor etrusce este dominată de „atmosfera de coșmar" a lumii subterane, populată de monștri și genii terifiante. „Demono-



* M. Pallottino, *La peinture étrusque*, Ed. Skira, Genève, 1952.

logia etruscă" pare a fi o adaptare locală tenebroasă a legendelor infernului grec. Genii înaripate cu demoni cu înfățișări hidoase (monstrul Geryon, demonii înaripați Charun și Tuchulcha) apar în decorațiile „Mormîntului Căpcăunului Polyphem". În același mormînt, în camera veche, se găsește „Portretul frumoasei Velia", un fragment păstrat dintr-unul din personajele cuplului unui banchet. „Capul Veliei" cu un profil de tip pur grec, detașat pe fondul închis al unui nor, este una din cele mai frumoase imagini ale artei Antichității. Gravitatea și tristețea funerară a expresiei contrastează cu eleganța coafurii susținută de diadema împodobită și cu luxul bijuteriilor, cerceii și dublul colier din jurul gîtului. Tehnica picturii este aproape de aceea a tentei plate, cu un ușor modelaj, care îi conferă realitatea și prezența unui document antropologic, de o egală valoare cu cel artistic.



Fată defunctă
Velia de pe mormîntul Tarquinez dell'Orco

Decorațiile epocii elenistice (între secolele al III-lea î.e.n. și I e.n.) înregistrează influențele artei acestei epoci: individualizarea personajelor, în detrimentul armoniei idealizante a trăsăturilor, tendința de a pătrunde psihologia subiectului, prin reprezentarea sentimentelor de atașament sau a atitudinilor de noblețe („Mormîntul Scutarilor din Tarquinia" cu „Portretul și banchetul lui Larth Velcha" „Portretul lui Vel Saties" din „Mormîntul François din Vulci", secolul al II-lea î.e.n.), prin reluarea temelor mitologice grecești, apariția demonilor subterani terifianți și utilizarea tehnicii clarobscurului și racursiurilor pe o scară din ce în ce mai largă. În „Mormîntul Typhonului" ultimul datat din elenism (secolul I e.n.), apar giganții înaripați, cu picioarele terminate în formă de șarpe, amintind de gigantomahia decorației Pergamului.

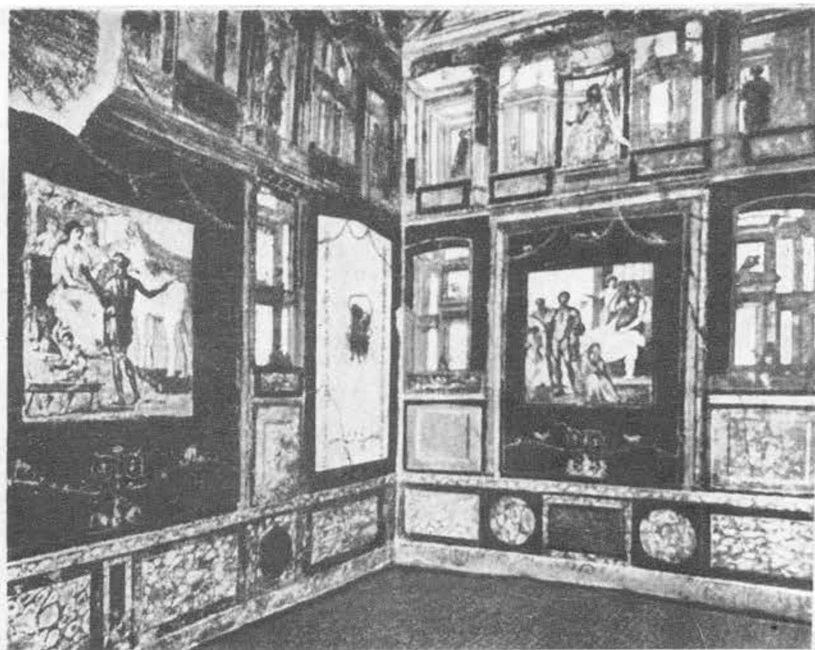
Dintre operele Italiei Meridionale, un document artistic excepțional îl alcătuiește cortegiul funebru dintr-un mormînt din Ruvo, datînd din a doua jumătate a secolului al V-lea î.e.n. Este un dans ceremonial în care monotonia înșirării în linie a personajelor feminine este anulată de ritmul mișcării, obținut prin direcțiile variate ale decorațiilor costumelor. Severitatea îmbrăcămintei și ritmul liniștit al mișcării, dau scenei ceremoniale o gravitate și o solemnitate care o deosebește complet de dansurile funerare ale mormintelor etrusce.

Decorațiile mormintelor Italiei Meridionale, diferite în concepția cultică și stilul artistic de cele ale Etruriei, sînt fără îndoială legate de opera decorativă ceramică a Italiei Sudice elenizate (decorațiile „Mormîntului Luptătorului din Paestum)."

# OMUL ÎN ARTA ROMANĂ

Arta romană este considerată ca una din direcțiile artei Elenismului. Ca și artele celorlalte provincii elenistice, ea adaugă caracterele proprii la fondul comun al expresiei artistice a marii comunități culturale elenistice. Caracterul etnic fundamental latin este realismul, manifestat, deopotrivă, atît în arta monumentală cît și în portret. Aportul original latin în decor a fost ornamental vegetal; el aduce o metrică și o ritmică fundamental deosebite de cele ale ornamentației grecești, abstractă, geometrică. Această artă, care a sfîrșit în Naturalism, a fost revalorificată încă o dată în Renașterea Italiană.

Portretistica, în plastică, este considerată ca o creație romană. Realismul său este legat de intenția de a reprezenta individualitatea pentru valoarea istorică, documentară a formei, iar nu pentru elogiul frumuseții sau perfecțiunii corporale, care a fost mobilul prim al statuarei eline. Acest realism a fost servit și de tehnica mulajului



Interiorul unei camere din Casa Vetti din Pompei

figurii, legat de intenția reproducerii fidele a imaginii strămoșești. Necesitățile documentare legate de cult întîmpină astfel în filozofia personalității, propagată de stoici și epicurieni, înclinațiile naturale ale latinilor spre un realism și pozitivism robust.

Arta romană imperială mai aduce în plastică un element nou sau dezvoltă, reînnoind, tema reliefului narativ. Acesta celebrează triumful conducătorului politic într-un limbaj care în mod necesar trebuia să regăsească forma de expresie universală simplă, ca valoare de comunicare. Din punct de vedere plastic, arta reliefului împinge realismul sculpturii către efectele „trompe l'œil-ului", cu consecința cea mai importantă pentru sculptură, pierderea structurilor esențiale ale formelor în favoarea cîștigului efectelor picturale.



Briseide și Ahile, tablou de 1,27 m înălțime din Casa pompeiană a Poetului tragic

Dar amenințarea permanentă pentru această formă de artă, ca și pentru portretistică, a venit de la enorma cerere din partea cetățenilor imperiului, care a transformat-o în întreprindere comercială (ca cele ale busturilor de marmoră cu capete interșanjabile), precum și de la utilizarea unui repertoriu de forme admis oficial, ajuns la stereotipie, prin repetare.

Sculptura elenistică (pînă la S y l l a, 88 î.e.n.), numită încă și greco-romană, dezvoltă tendințele schițate de marii creatori ai secolului al IV-lea î.e.n., însă aduce și creații originale. Ea explorează îndeosebi domeniul reprezentării afectivității exagerate și al senzualității. Tematica se îmbogățește cu subiectele de gen, cu personaje și imagini ale naturii vegetale. Ca și arhitectura, statuara vizează colosalul și bogăția policromă. Dramatismul și „patosul pergamian", legat de temele eroice, au fost acelea care au influențat, îndeosebi latinitatea.

Începînd din secolul al II-lea î.e.n., arta Romei, devenită centrul lumii antice, domină celelalte centre. Artiștii și operele de artă se concentrează la Roma. Istoricii de artă nu sînt încă de acord asupra conceptului de „artă romană", accentuînd, fie influența greacă și considerînd-o, în consecință, un academism al artei grecești, fie originalitate romană. În orice caz, arta Antichității a fost cunoscută în timpurile moderne prin imaginile artei romane. Cele mai multe opere romane poartă semnătură greacă, însă acești artiști sînt, în general, imitatori ai trecutului.

Ocupația de artist era privită ca nedemnă pentru un adevărat roman și, în consecință, încredințată străinilor. Roma și cetățile romane sînt invadate de o artă a copiștilor, obținută mai ales prin mijloacele mecanice ale mulajelor (astăzi, descoperirile arheologice au făcut cunoscute unele copii și originalele lor). Cele mai dificile probleme sînt puse încă arheologilor, de pastișele stilurilor vechi și mai ales de combinațiile de stiluri, în una și aceeași lucrare.



Ahile, detaliu din Briseide și Ahile

Dacă originalitatea romană s-a manifestat puternic în arhitectură, plastica a cunoscut doar unele aporturi mai puțin esențiale, manifestate în arta portretului, a reliefurilor istorice narative și peisajului pitoresc. Ea are o puternică unitate pînă în provinciile periferice, atît în ceea ce privește tematica, cît și în privința stilului și tehnicii. Circulația artiștilor și „caietele de modele" asigurau această unitate în cadrul politic unitar al puterii romane.

Arta romană are o serie de trăsături proprii venite de la populația antică toscană, etruscii, prin cuceririle cărora își datorește originea Roma. Arta propriu-zis romană începe către sfîrșitul republicii, sub influența statuarei elenistice, în timp ce arta etruscă se afla în declin. După tradiția artei antice italice, romanii arată o predilecție deosebită pentru portret și puțin interes pentru nud și pentru frumusețea corporală armonioasă. Naturalismul elenistic întîlnește tradiția realistă a „imaginilor" strămoșilor și a practicii măștilor în ceară. Arta mitologică și statuia divinităților, care au jucat un rol preponderent în plastica greacă, lasă locul unei arte profane cu statuile personajelor ilustre, militare sau politice. Unele din cele mai impresionante producții ale portretisticii romane au fost portretele numite republicane a căror origine se situează în secolul I î.e.n. Realismul elenistic are în aceste portrete o trăsătură brutală, unită cu o deosebită gravitate și severitate a stilului. Unele din ele sînt importante documente psihologice, caracter care se păstrează de-a lungul întregii portretistici imperiale. Între cruzimea și brutalitatea imprimată pe figura unui Caracalla și blîndețea și distincția trăsăturilor lui Marc Aureliu se întîlnesc în această portretistică toate variantele caracterelor umane.



Flagelata și dansatoarea, detaliu din salonul Vilei misterelor din Pompei

Reliefurile istorice au înlocuit la romani fabula mitologică a grecilor. Ele reprezintă fie istoria legendară a originii Romei, fie povestirea victoriilor sau descrierea realistă a cortegiilor învingătorului care, la rîndul lor, reproduceau episoadele principale ale expedițiilor războinice. Astfel sînt reliefurile din epoca lui August (din „Basilica Aemilia" și de pe „Altarul Ara Pacis Augustae"), care poartă caracterele unei răceli academice ale artei de curte.

Din epoca imperială sînt cunoscute reliefurile flaviene (de pe „Arcul de triumf al lui Titus" și cele comemorînd triumfurile lui Vespasian și Domițian), precum și reliefurile comemorînd expedițiile și triumfurile lui Traian în Dacia, create de Apolodor din Damasc în „stilul continuu" al „Columnei lui Traian", adevărat document istoric și artistic. Aici apar inovatiile peisajului decor, vegetal sau arhitectural și aranjarea personajelor în profunzime, făcută aparent prin suprapunerea rîndurilor de combatanți. Printre ultimele reliefuri remarcabile ale imperiului sînt cunoscute cele clasicizante din vremea lui Adrian și Coloana aureliană, celebrînd victoriile lui Marcus Aurelius.

Către secolul al III-lea e.n., arta reliefului decade prin simplificările excesive și tratarea sumară a personajelor. În acest timp, arta portretului continuă să dea opere de valoare, fixînd imaginile ultimilor împărați.

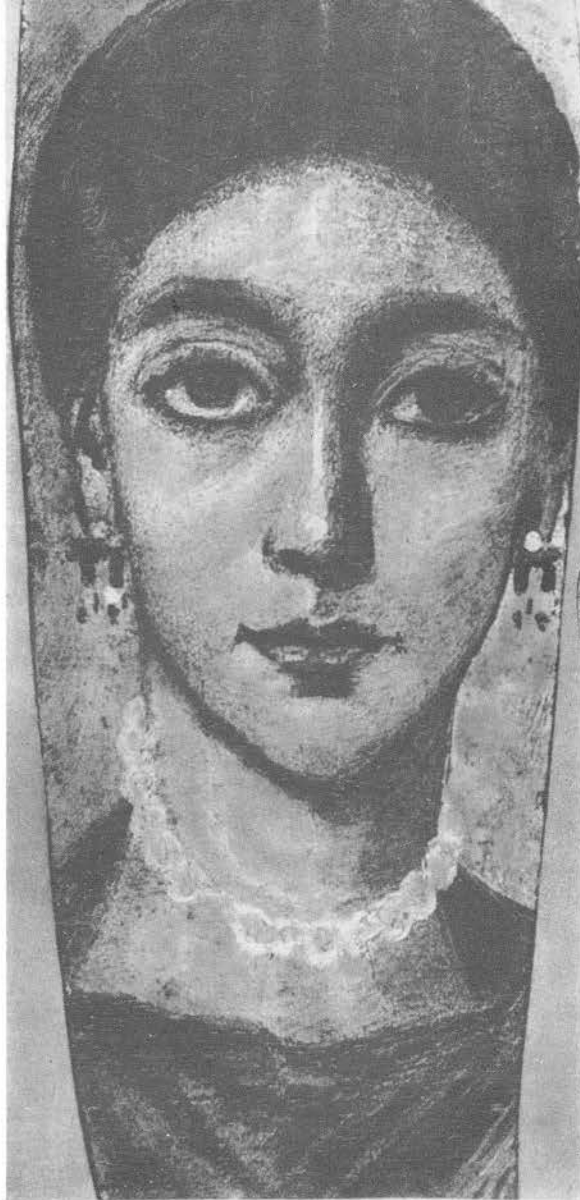
Pictura romană descoperită în Pompei și Herculanum arată evoluția acesteia între secolul al III-lea î.e.n. și anul 79 e.n. Dintre cele patru stiluri identificate în pictura romană, cele mai interesante sînt: cel din epoca Sylla și August, care reproduce arhitecturi în „trompe l'œil" și cel final (între cele două catastrofe ale orașului Pompei,



Cele trei grații,
Pompei



Detaliu de decorație pompeiană,
Muzeul Național, Napoli



O tînără mondenă,
portret de mumie



63—79 e.n.), care a influențat cel mai mult pictura imperială ulterioară. În aceasta sînt tratate scene mitologice, împrumutate din mitologia greacă („Nunta mistică a lui Dionysos și Ariadna" în „Vila misterelor din Pompei"). Ele sînt copii ale unor originale grecești despre care avem o documentare pe această cale. Unele tratează scene familiale („Tînără coafată de o sclavă în fața mamei sale", frescă din Herculanum). În altele, apar peisaje și decorații cîmpenești, tratate în „trompe l'œil". Ele denotă influența Naturalismului Elenistic, dar corespund sentimentului naturii din poezia bucolică a lui Virgiliu sau Horațiu. Este o natură imaginară, populată de arhitecturi romantice („Pigmei la vînătoare pe Nil", peisaj și arhitectură, stuc provenit dintr-o vilă a grădinii Farnesina din Pompei, secolul I î.e.n.; „Ulysse în țara Lestrygonilor", frescă din secolul I e.n., Muzeul Vatican, Roma).

Arta Imperiului tîrziu (după secolul al III-lea e.n.) este arta sfîrșitului lumii antice. Acest sfîrșit este anunțat de slăbirea influenței elenistice și apariția treptată a influențelor artei provinciale, cu introducerea unor principii stilistice noi. Una din influențele care anunță acest sfîrșit este aceea a artei Orientului Elenizat.

O deosebire intervine către sfîrșitul imperiului între provinciile occidentale și cele orientale. În Occident, se simte în plastică influența directă romană sau influența operelor importate din Orient după arta sarcofagelor, îndeosebi, s-a putut stabili aportul local în copierea celor două stiluri (la sarcofagele din regiunea Dunării și Rinului).

Arta Orientului Elenizat întreține și adîncește deosebirile stilistice, prin apropierea mai mare de tradițiile stilistice ale Greciei. (Templul coloanei Baalbek-Helio-

Cei doi soți, portretul lui Pasquio
Proculo și al soției sale,
pictură pompeiană, Muzeul Național, Napoli

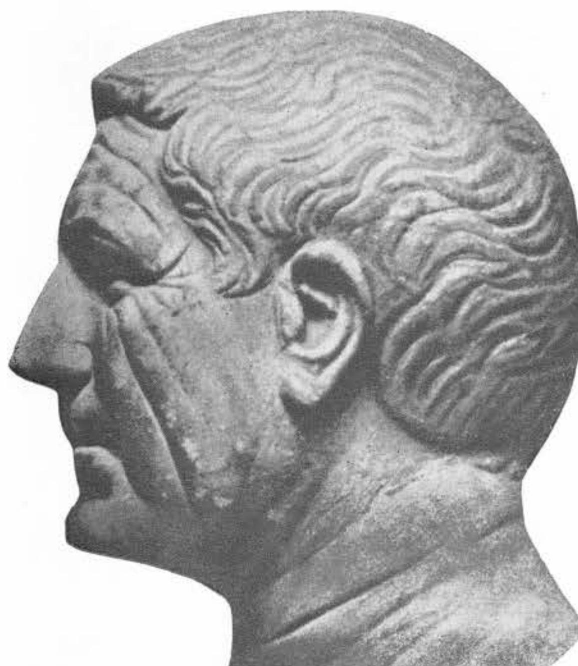
Vila misterelor, detaliu, Pompei ▶



polis din Siria; monumentele orașelor Palmyra și Antiohia). Îndeosebi tradițiile elenistice sînt subminate de influența artei greco-mesopotamiene elaborate în metropolele Mesopotamiei elenizate și păstrate în orașe ca Dura și Palmyra. Această artă a fost văzută ca „o prefigurare" a artei Bizanțului, prin cîteva trăsături mai importante: înlocuirea tendințelor iluzioniste prin convenții abstracte, detronarea primatului figurii umane, tendința spirituală și intelectuală cu preferințele spre expresia grafică, și nu spre relief. Acest stil este interpretat astăzi ca o creație a atelierelor populare, care, atît în Orient cît și în Occident, pierd influența autorității artei culte. În această concepție, trăsăturile spirituale sînt înseși trăsăturile primitive ale unui nou ciclu stilistic.

În Orient, sectele mistice, cultul misterelor și creștinismul născînd au favorizat apariția și dezvoltarea noului stil abstract. Noua estetică este legată și de filozofia idealistă a sfîrșitului Antichității, reprezentată de Plotin, în care unitatea armonioasă corporal-sufletească a omului este suprimată în favoarea primatului spiritului.

În estetica artei romane apare o trăsătură caracteristică, relativitatea perfecțiunii artistice. Spre deosebire de Xenocrate, care admite ideea perfecționării și ierarhia operelor, Cicero și Quintilian admit o comunitate a perfecțiunilor cu o particularitate a fiecăreia. Cicero explică cel dintîi antinomia artei și a stilurilor. „Nu există decît o artă a sculpturii. Myron-ii, Polycleț-ii și Lysip-ii au excelat toți, deși sînt diferiți unul de altul, și cu toate acestea nu veți vrea ca unul din ei să fie diferit de el însuși. De asemenea, nu există decît o artă a picturii. Cu toate acestea, cît de puțin se aseamănă între ei: Zeuxis, Aglaophon,

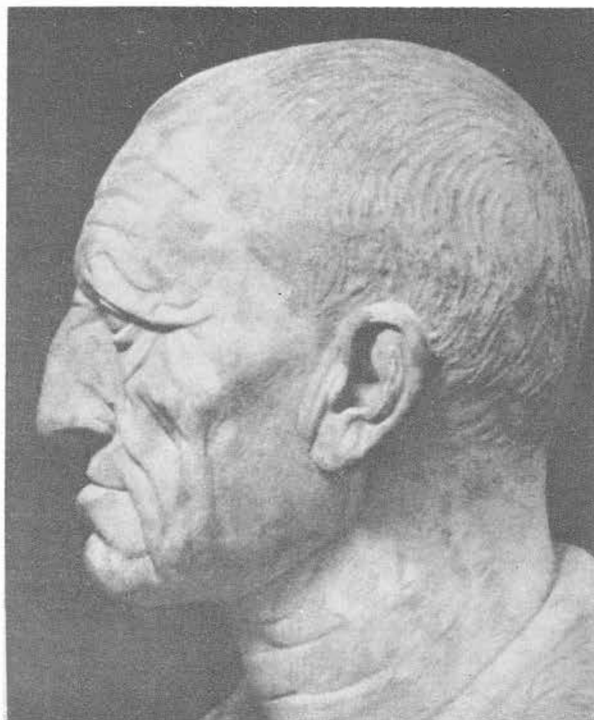


Cap de roman republican, Muzeul Vatican, Roma



Doamnă romană, sora împăratului Titus, marmură, Muzeul Capitolin, Roma





Apelles. Şi totuşi îmi pare că nimic nu lipseşte perfecţiunii fiecăruia." În artă, poate exista un progres al tehnicii, dar nu al artei înseşi. De aceea Cicero se miră că pot fi apreciaţi pictorii din trecut, cînd cei moderni prezintă atîtea perfecţiuni tehnice, ceea ce contrazice ideea egalităţii perfecţiunilor.

Din aceeaşi lipsă de competenţă şi inconsecvenţă, Quintilian judecă arta, cînd după principiul perfecţiunii imitaţiei, cînd după cel al idealizării: „Se afirmă — spune el — că Lysip şi Praxitele au reprodus realitatea în modul cel mai bun, deoarece se reproşează lui Demetrios de a fi fost prea aplicat şi de a fi preferat asemănarea, frumuseţii". Atît Cicero cît şi Quintilian judecă mai mult în „connaisseurs", definiţi de către Lucian şi Callistrat astfel: „Un cunoscător este unul din acei oameni care, cu un sentiment delicat, ştie să descopere în operele de artă toate frumuseţile pe care le conţin şi care pune gust în judecată".

Aceşti cunoscători, părăsind la un moment dat aprecierile pur tehnice ale operei, au pus preţ pe fantezie şi invenţie în creaţia artistică. Astfel, Pliniu se pronunţă despre Timanthe, în modul următor: „el este singurul artist ale cărui opere sugerează totdeauna mai mult decît este pictat şi, oricare ar fi măreţia artei sale, ea este depăşită prin facultatea lui de invenţie".

În acelaşi sens, stoicii şi epicurienii au accentuat caracterul pasional şi iraţional al artei împotriva ideii platoniciene de mimesis. În literatură, autorul necunoscut al „Tratatului despre sublim" spune: „Se numeşte în general imaginaţie tot ceea ce poate produce, într-un fel sau în altul, o gîndire generatoare de cuvînt. Dar numele semnifică de obicei expresiile în care ceea ce spuneţi, ca urmare a entuziasmului şi pasiunii, pare că vedeţi şi puneţi sub ochii auditorilor voştri".

Noua orientare a avut ca efect redescoperirea valorilor absolute ale artiştilor anteriori secolului al IV-lea î.e.n., cu eliberarea de iluzia progresului în perfecţionare pe

◀◀ Cap de roman republican,

◀ Cap de roman republican,

Bustul lui Caracalla, ▶



care au atins-o un Lysip sau Apelles. Perfecțiunea acestora, ca și aceea a lui Fidias, este judecată, nu după criterii tehnice artistice, ci după sensul divinului care este cuprins în opera lor.

În secolul I e.n., Dion Crysostom întrevede principiul artei ca formă sensibilă a ideii, care va alcătui baza esteticii lui Hegel. „Nu există sculptor sau pictor — spune acesta — care să poată reproduce înțelepciunea sau inteligența în ele însele, pentru că niciodată nimeni nu a ajuns să vadă asemenea lucruri, pentru a o mărturisi. Astfel, noi recurgem la corp în care recunoaștem cu toată certitudinea prezența spiritului. Noi atribuim lui Dumnezeu forma umană, ca sursă de înțelepciune și de rațiune; prin lipsa modelului, cu ajutorul materiei vizibile și sensibile, printr-un simbol, ne silim să exprimăm ființa invizibilă și insesizabilă. Dar este un simbol mai ridicat decît acela prin care unele popoare identifică natura divină cu forma unor animale, prin culturi absurde și mizerabile." Acest motiv al ideii încorporate este reluat de Philostrate, în secolul al III-lea e.n., în viața lui Apollonius din Tyane: „Cine a condus pe Fidias să reprezinte zeul pe care nu l-a văzut? Altcineva l-a condus, un lucru plin de înțelepciune. Cine? Tu nu poți să indici nimic în afară de imitație. Dar imaginația este aceea care a creat formele. Putem concepe imaginația ca un artist mai subtil decît imitația. Imitația reprezintă lucrurile văzute, însă imaginația reprezintă lucrurile care nu au fost văzute". Spre deosebire de simbolismul egiptenilor, Philostrate revendică pentru Fidias privilegiul frumuseții, idealizarea, prin imaginație, a omului, pentru a-i da înfățișarea unui zeu. În ceea ce privește raportul între critică și artist, Philostrate se exprimă cu mai mare claritate decît Lucian și Callistrat: „Voi spune că cei ce privesc operele picturii și desenului trebuie să aibă o facultate mimetică, pentru că nimeni nu ar putea aprecia pictura unui cal sau a unui taur, atîta vreme cît nu

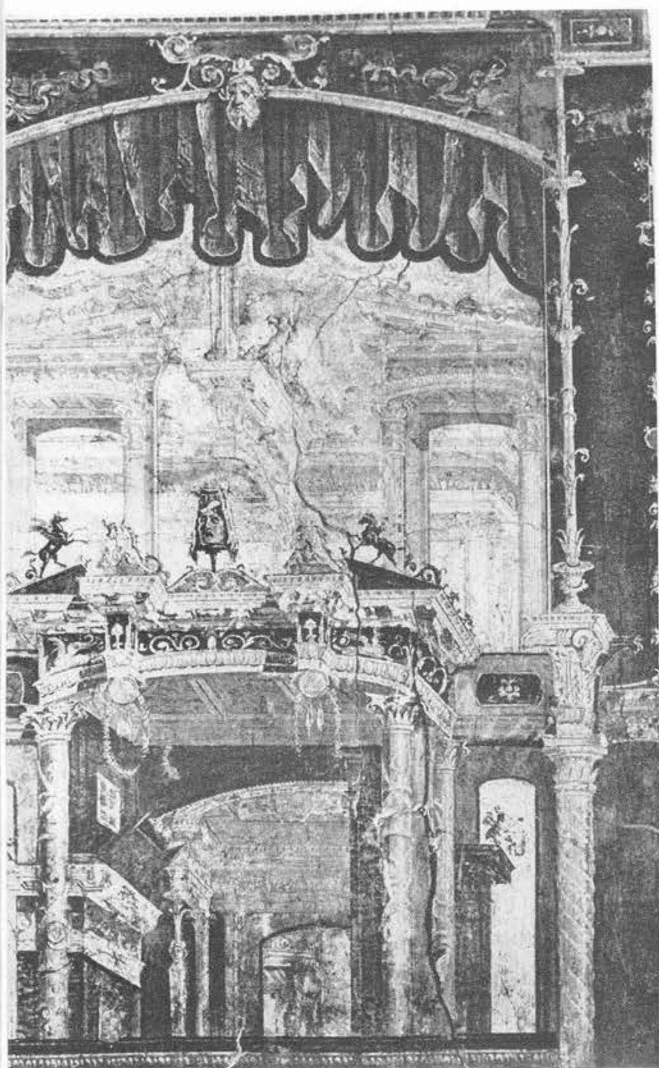
și-a format o idee despre obiectul reprezentat, nici o pictură a lui Aiax dement, fără să-și fi făcut o idee despre Aiax și despre recenta sa sinucidere".

În privința distincției între arte, Dion Crysostom spune: „Noi, sculptorii, trebuie să redăm efectul asemănării printr-o singură imagine, care trebuie să fie stabilă și permanentă și să conțină în ea toată natura și calitatea zeului. Dimpotrivă, poeții pot să închidă în poeziile lor mai multe forme și să atribuie personajelor lor mișcări, poze, acțiuni și cuvinte". Este cuprinsă aici distincția care a făcut celebru pe Lessing.

Critica arhitecturii în Antichitate a fost mult mai puțin avansată decît aceea a celorlalte arte. Motivul pare a fi faptul că s-a resimțit o mare dificultate în a distinge activitatea artistică a arhitectului de activitatea practică a constructorului. Faptul că arhitectura nu este o artă de imitație l-a făcut și pe Aristotel să o considere ca pe o artă utilă prin excelență. Cel mult ornamentația este aceea care adaugă o valoare estetică operei arhitecturale.

Cele mai multe idei ale Antichității asupra arhitecturii ne sînt cunoscute prin tratatul lui Vitruvius, „De arhitectura". În judecățile lui Vitruvius asupra artei arhitecturii, aspectele practice și economice sînt amestecate cu cele estetice, într-un mod confuz. Se poate totuși observa că „ordinatio" privește adecvarea edificiului la scop, „dispositio" corespunde viziunii edificiului după proiecțiile verticale și orizontale, „distributio" se referă la convergența economică a edificiului, în timp ce noțiuni ca „euritmia", sau valoarea repetiției părților, „symetria", proporția părților și întregului, sînt noțiuni pur estetice. Vitruvius discerne apoi elementul artistic în edificiile atît de variate după scopurile lor. Aceasta este coloana și părțile care depind de ea. El distinge ordinele doric, ionic și corintic, întemeindu-se pe diferența coloanelor. Aceasta, deoarece coloana are proporții asemănătoare cu cele ale corpului uman, ceea ce justifică și caracterul imitativ și în consecință artistic al arhitecturii. Din teoria arhitecturii a lui Vitruvius putem deduce caracterul antropometric al proporțiilor la cei vechi. Antropometria și canonul grec nu coincideau însă ca la tipul canonului egiptean.

În Antichitate a mai fost practicat un gen de critică, care consta în descrierea literară, considerînd criticul ca un „artifex additus artifici", adică făcînd operă de poezie. Antichitatea a adus în discuție și unele din antinomiile artei, ca: raționalul



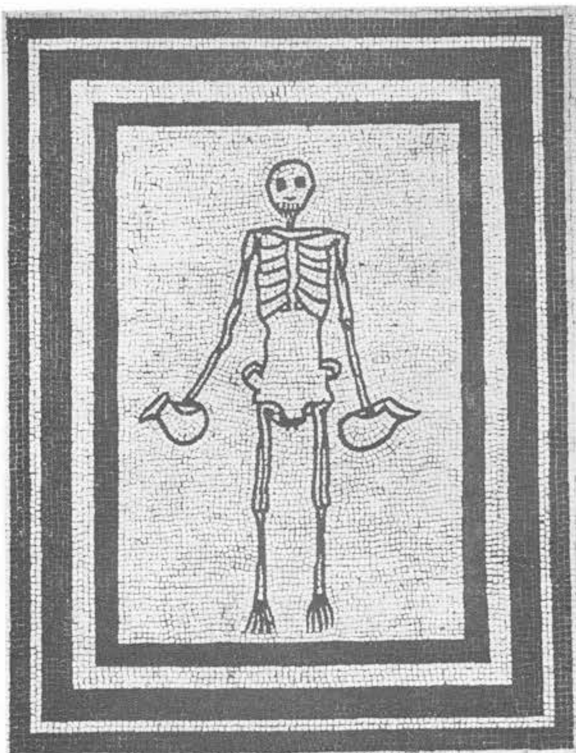
Decorație scenografică, Muzeul Național, Napoli

și iraționalul, frumosul și urîtul, finitul și nonfinitul, forma și culoarea.

Succesul „groteștilor", care au substituit imaginația și fantezia imaginilor imitate, a suscitat protestele unor personalități marcante ale artei. Iată protestul lui Vitruvius împotriva iraționalului: „Cum este posibil ca trestiile să poată realmente suporta un acoperiș, sau ca niște candelabre să susțină cupola unui mic templu cu toate ornamentele sale, sau ca o tijă delicată și tremurătoare să țină o figurină șezînd ? Și cu toate că oamenii observă că aceste fantezii sînt complet false, nu le critică și chiar le face plăcere și nu se întreabă dacă aceste lucruri imaginare pot să existe sau nu; aceasta se întîmplă pentru că intelectul are un văl înainte, încît nu poate vedea ceea ce este justificabil, fie după un motiv plauzibil, fie din punctul de vedere al frumuseții, astfel că judecățile pe care le face sînt nefondate. Nu trebuie niciodată să lauzi picturile care nu imită adevărul, chiar dacă sînt pictate cu arta cea mai rafinată, și nu trebuie să te grăbești a le judeca înainte de a fi găsit rațiuni bine fondate și clare".

În privința antinomiei frumos-urît, sînt bine cunoscute părerile lui Platon și Aristotel. După Platon, frumusețea nu se găsește nici în creaturi, nici în picturile care le produc, ci în figurile geometrice. Dar dacă principiul artei constă în imitație, Aristotel a putut conchide că opera de artă reproduce atît lucrurile frumoase cît și pe cele urîte: „Lucrurile pe care în natură nu le putem privi fără dezgust, în reproducerea artistică cea mai realistă, ne creează plăcere, ca de exemplu, corpul animalelor celor mai de disprețuit sau cadavrele". În această gîndire este originea faimoasei afirmații a lui Pascal: „Ce vanitate este și pictura, care ne face să admirăm lucruri pe care în realitate le disprețuim".

Plutarh și stoicii socotind, în numele verosimilului, că pictura nu poate face



Scheletul unui paharnic, mozaic pompeian, Muzeul Național, Napoli

Jucătoare de arșice din Herculanum, Muzeul Național, Napoli





Cap de femeie, săpături la Stabies



frumoase, lucrurile urîte, găsește soluția în comparația frumuseții sufletului și a corpului. Urîtul corporal devine un mijloc pentru a pune în valoare frumusețea sufletului.

Problema existenței urîtului în artă a trebuit să conducă în mod firesc atît la înțelegerea faptului că valoarea artistică nu constă în conținutul său și nici în recunoașterea antinomiei artei. Epicurianul P h i l o d e m (sec. I î.e.n.) spune în această privință: „După cum în artele manuale nu socotim inferior pe cineva care, luînd de la altul materialul brut, îl elaborează apoi în mod frumos, tot astfel pe poetul, care ia de la alții materia brută și-i aplică spiritul său, nu-l putem socoti inferior".

În privința finitului operei, cunoscătorii au apreciat valoarea picturii schițate, care revelează sufletul artistului într-un mod mai direct. P l i n i u mărturisește următoarele: „Ceea ce este curios și demn de remarcă este că admirăm mai puțin producțiile terminate ale artiștilor, decît ultimele lor opere, acelea pe care le-au lăsat neisprăvite, ca „Venus" de A p e l l e s. Contemplăm schița și gîndirea însăși a artistului, durerea accentuează frumusețea lucrului și deplîngem mîna oprită de moarte în execuția operei".

Grecii și romanii au văzut o antinomie și între formă și culoare. Această părere, pierdută în Evul Mediu, a fost din nou regăsită în Renaștere și în Neoclasicism. Raționalizarea frumosului se funda pe proporțiile matematice ale formei. Culoarea nu poate alcătui o asemenea bază. Există un canon al proporțiilor formei, dar nu a existat niciodată un canon al armoniei culorilor. Armonia lor a fost lăsată pe seama sensibilității artistului. Cei vechi au admis mai întîi forma, ca fiind rațională. Frumusețea culorilor, după P l a t o n, trebuie subordonată frumuseții formei. Cînd

Primăvara, Muzeul Național, Napoli



Sacrificiul lui Dionisis din Herculanum, Muzeul Național, Napoli

forma este dominată de culoare, rezultatul este urîtul. Arta, după Platon și Aristotel, suscită un interes intelectual, mai mult decît unul afectiv.

Dezvoltarea artei a adus însă la un moment dat pe primul plan interesul pentru culoare. Denys din Halicarnas (sec. I e.n.) observa: „Picturile vechi aveau un colorit de o extremă simplicitate și nu ofereau nici o varietate de tonuri. Dar linia era de o corectitudine perfectă, ceea ce conferea o grație distinsă. Mai tîrziu, puritatea desenului a diminuat și s-a suplinit printr-o execuție mai savantă, printr-un amestec mai nervos de umbră și lumină, cu toate resursele unui colorit bogat, căruia picturile noi i-au datorat vigoarea și splendoarea". Cum însă dezvoltarea cromatică a coincis cu decadența artei, s-a atribuit culorii această responsabilitate. Plinius este de următoarea părere: „Numai cu patru culori, Apelles și alții au executat opere nemuritoare. Astăzi, cînd India ne trimite mîlul fluviilor sale, sîngele dragonilor și al elefanților săi, nu se mai creează capodopere. Deci totul era mai bine cînd instrumentele erau mai puțin bune. Și este așa, pentru că azi se atribuie mai multă valoare materiei decît geniului".

Vitruvius spunea, de asemenea: „Pe cînd cei vechi nu căutau și nu prețuiau decît geniul artistului și perfecțiunea muncii, astăzi nu se mai apreciază decît un singur lucru, strălucirea culorilor. Știința pictorului nu mai participă"*.

* L. Venturi, *op. cit.*, p. 106.

# EVUL MEDIU

## IMAGINEA OMULUI ÎN ARTA BIZANTINĂ*

### Evocarea invizibilului

Arta bizantină cuprinde operele create în imensul Imperiu Bizantin între secolele IV și XV, de la întemeierea capitalei imperiului de către Constantin cel Mare și pînă la căderea Constantinopolului, în 1453, precum și în aria influenței bizantine, în Italia, Țările balcanice și Rusia. Este arta legată de civilizația bizantină și noua spiritualitate a religiei creștine care modifică fundamental, în timpul unui singur secol, al IV-lea, conceptele de bază ale esteticii Antichității.

Deși în Evul Mediu Oriental s-a produs reorganizarea puterii statale a grecilor, moștenitori ai culturii Antichității, arta bizantină nu mai este, decît în parte, o cuce-

* Numele de persoane și localități din acest capitol sînt extrase din lucrarea: Ch. Delvoye, *Arta bizantină*, Ed. Meridiane, București, 1976.





rire a geniului grec. Provinciile Orientului elenizat, Antiohia, Alexandria, Siria, Palestina, au avut un rol considerabil, atît în elaborarea doctrinei creştinismului, cît şi în legătura artistică şi culturală cu Orientul mai îndepărtat, cu civilizaţia Mesopotamiei şi Iranului. Persia, purtătoarea concepţiilor primelor civilizaţii ale Orientului a fost aceea care a transmis, romanilor cuceritori, concepţia regelui Dumnezeu, pompa rituală strălucitoare şi eticheta fastuoasă adoptată de curţile împăraţilor bizantini.

În noua concepţie a lumii, cultura Orientului, şi îndeosebi a Persiei, a jucat un rol deosebit de important. Concepţia dualismului forţelor binelui şi ale răului şi antagonismul lor, din vechea religie persană, au devenit principiile de bază ale noii religii creştine. Dubla natură a omului, materială şi spirituală, pusă în gîndirea greacă sub semnul unităţii, şi imaginată ca formă corporală armonizată raţional, devine, în religia creştină, antagonismul trupului şi al sufletului, lupta materiei şi spiritului. Rezolvarea acestui conflict este văzută, în noua cultură creştină, în triumful spiritului asupra materiei. Negaţia lumii materiale, care este locul de acţiune a principiului răului, este legată de o relativizare a valorii formelor materiale şi de o pierdere a interesului pentru ele, care au avut o influenţă imensă asupra destinului artei.

Umanismul culturii Greciei Antice şi respectul pentru forma umană pătrund în arta bizantină, profund modificate. Figura este prezentă în artă, însă îşi pierde valoarea în sine, devenind un semn sau o mărturie vizibilă a unei realităţi spirituale, invizibile. Spre deosebire de arta medievală apuseană, care nu a cunoscut, la început, forma umană ca unitate organică, arta bizantină, care a fost moştenitoarea tradiţiei umaniste a Antichităţii şi continuatoarea directă a tehnicilor artistice elenistice, a păstrat integritatea organică a omului.

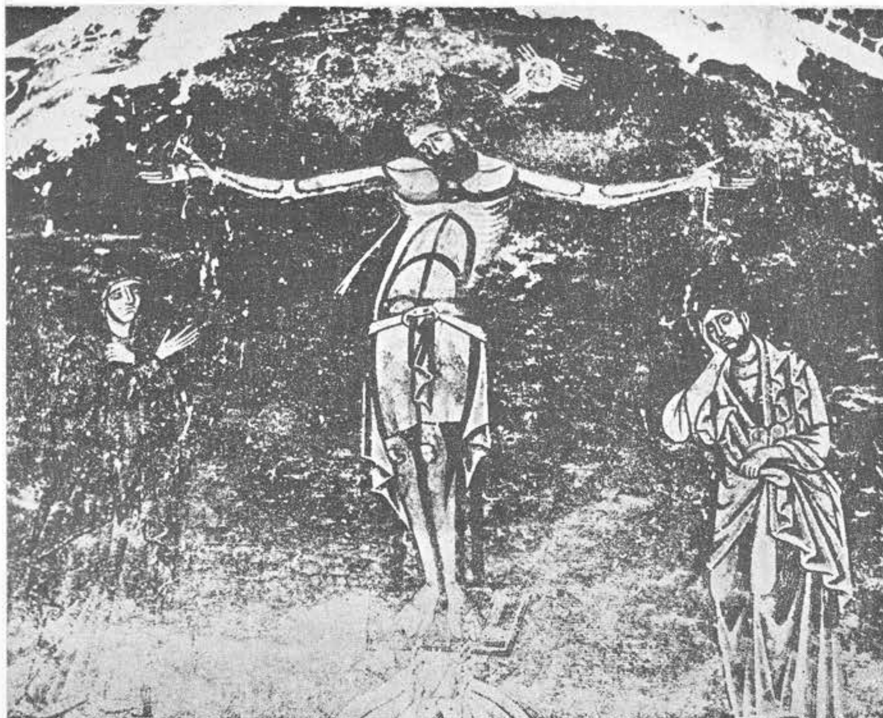
În noua orientare a spiritualităţii creştine însă, forma umană nu mai este apreciată pentru frumuseţea sa, care înseamnă realizarea ideii de armonie în materie, ci pentru calităţile sale evocatoare ale unei realităţi care transcende materia. Arta

◀ Împăratul Justinian, detaliu, mozaic, S. Vitale, Ravenna

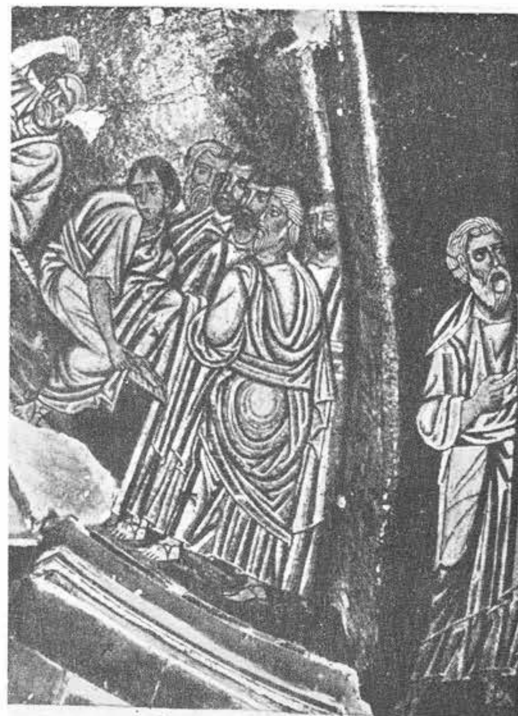
◀◀ Suita Împărătesei Teodora, detaliu, mozaic, S. Vitale, Ravenna



▶ Arhanghelul Mihail, frescă, Atrium din S. Angelo



Crucificarea, mozaic, Mănăstirea S. Luca, Focida



Spălarea picioarelor detaliu, mozaic, Mănăstirea S. Luca, Focida

bizantină a avut, în consecință, o orientare opusă Antichității. Reprezentarea vizibilului, pe care s-a întemeiat arta Antichității, este înlocuită în arta bizantină cu evocarea invizibilului. Arta bizantină este aceea care „a creat un limbaj capabil să exprime inteligibilul; și această mare reușită i-a asigurat o răspîndire surprinzătoare în toate țările creștine" *.

În tehnica reprezentării omului, arta bizantină păstrează caracterul organic al corpului, însă părăsește mijloacele iluzioniste ale modelajului formelor. Acestea sînt reprezentate în plan, iar dimensiunea a treia și prescurtările sînt sugerate prin inflexiuni liniare și tente plate. Acest caracter „planar" al picturii impunea o nouă orientare a sistemului proporțiilor, ținînd de organizarea „schematică" a imaginii**. De aceea, cu toate că păstrează înțelegerea anatomică a organismului, ea adoptă sistemul de măsură modular, exprimînd dimensiunile în înălțimi, de cap sau de față. După „Manualul pictorilor de la Muntele Athos", lungimea corpului are nouă înălțimi de față. Canonul bizantin cu metoda și măsurile lui a fost transmis timpurilor moderne de către Cennino Cennini prin „Tratatul de pictură".

Originea acestui canon este Antichitatea Tîrzie (epoca elenistică), cu influențele Orientului în ceea ce privește semnificația cosmologică a armoniei proporțiilor umane.

* M. Chatzidakis, A. Grabar, *La peinture byzantine du haut Moyen-Âge*, Ed. Pont-Royal, Paris, 1965.

** E. Panofsky, *op. cit.*, p. 69.

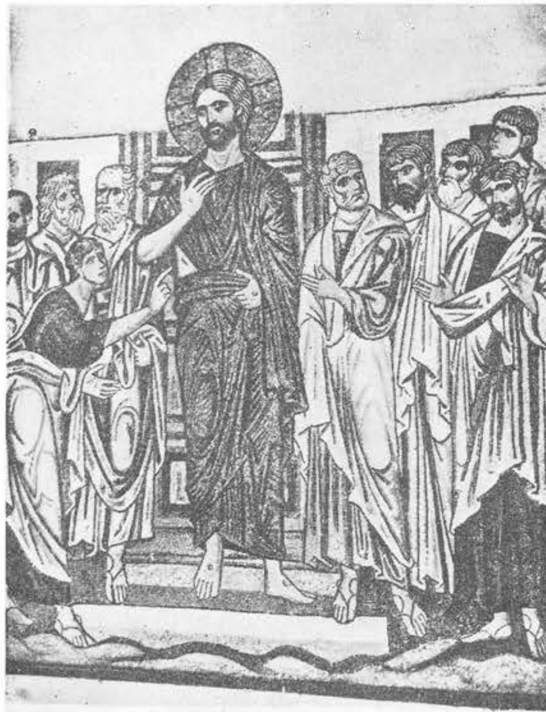


Arhanghel, detaliu, frescă, Mănăstirea Humor ▶

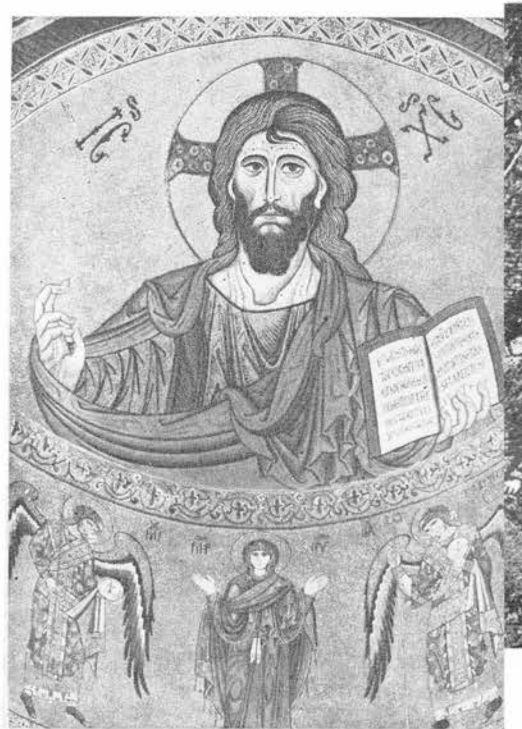




Arhanghel, mozaic,
Mănăstirea Dafni, Atica



Toma necredinciosul, mozaic,
Mănăstirea Dafni, Atica



Crist Pantocrator, mozaic,
Catedrala din Cefalu

Această interpretare metafizică a structurii corpului a fost preluată în epoca Renașterii, în care speculațiile asupra corespondențelor între organizarea macrocosmului și microcosmului, corpul uman, sînt unite cu empirismul științei noi. Armonia prestabilită a organismului cu cosmosul și relațiile raționale, armonice dintre părți, erau deopotrivă considerate ca izvor al frumuseții. Aceeași oscilație între influențele antice și bizantine au manifestat-o și teoreticienii Renașterii, în ceea ce privește canonul lui Vitruvius, care a fost văzut cînd ca un sistem de măsurători modulare cînd ca un sistem de raporturi ale părților cu întregul.

Prin originile orientale și caracterul de exaltare spirituală, doctrina creștină a Bizanțului a fost potrivnică înfloririi și dezvoltării sculpturii. După o veche tradiție a credințelor asiatice, încorporarea imaginii în materie era legată de ideea idolatriei sau a filtrării spiritelor malefice. Absența statuilor a fost însă compensată prin cultivarea imaginilor pictate, care, prin natura lor, și prin modul în care au fost concepute, înlăturau iluzia realității materiale.

Pictura, cu diversele ei ramuri, a fost domeniul de activitate al artei bizantine. Opoziția pe care aceasta a făcut-o formei principale de manifestare a artei Antichității, statuara, era legată și de o concepție artistică opusă esteticii antice. Mutația activității artistice în domeniul mai puțin realist al picturii a însemnat, în același timp, și părăsirea conceptului realist al reprezentării. Observația realistă și confruntarea operei cu natura reală sau ideală, înfrumusețată, încetează de a mai constitui mobilul prim al plăsmuirii artistice. Realismul imaginii devine o trăsătură negativă pentru destinația sa evocatoare, după cum întreaga lume sensibilă sau materială nu este decît o negație







| | | | |
|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 4 | 5 |
| 3 | | | |

1 Trădarea lui Iuda, mozaic, Catedrala din Monreale

2 Punerea în mormînt, frescă, Biserica Pantelimon din Nerez, Skopje

3 Martir, pictură murală, Biserica Sopočani, Novi — Pazar

4 Patriarhul Iacob, pictură murală, Biserica Staronagoricino

5 Minunile lui Cristos, mozaic, Biserica Chora, Kariye — Djami, Constantinopol





a lumii spirituale. Contradicţia între concepţia antică şi creştină asupra celor două realităţi este aplanată în filozofia lui Plotin, care a alcătuit fundamentul esteticii noi.

Ideea raţională, sau spiritul care pătrunde materia, nu poate fi cunoscută decît printr-o stare specială de purificare a spiritului, prin practica virtuţilor. Arta este un asemenea prilej de ridicare de la lucrurile sensibile la lumea inteligibilă, la contemplaţia frumuseţii divine, care coincide cu binele. Arta este, deci, un mijloc de punere în contact cu divinitatea, prin intermediul contemplaţiei.

Estetica nouă este astfel o negaţie a esteticii antice, clasice, care găseşte artei scopuri în afara ei : religios, moral, pedagogic sau hedonist, în conceptul artei pentru artă. În noua concepţie, arta este un mijloc de cunoaştere prin contemplaţie a realităţii suprasensibile. Astfel, este justificată cunoaşterea iraţională, intuitivă, care întîmpină modul raţional de cunoaştere, singurul admis în filozofia clasică. Cunoaşterea artistică este aceea care apelează la zonele infraconştiente ale spiritului: contemplaţia, elanul mistic, intuiţia, visarea. Condiţia necesară pentru obţinerea acestei stări este emoţia estetică provocată de imaginile sensibile ale artei. În acest mod, estetica mistică a lui Plotin regăsea demnitatea artei şi o înaltă raţiune a existenţei ei.

Această raţiune nu fusese pînă atunci niciodată complet argumentată, întrucît imitaţia era totdeauna văzută ca un pericol de oprire la lucrările naturale, fără posibilitatea de a atinge ideea sau raţionalul. În acelaşi timp, noua estetică deschidea artei calea pe care nu au încetat să fie valorificate, în creaţie, forţele subconştientului, pînă în zilele noastre, şi justifică emoţia artistică drept mijloc de comunicare a unor realităţi supraraţionale.

Hotarele artei Antichităţii şi artei moderne se întîlnesc astfel în estetica sfîrşitului Antichităţii. Realismul şi idealismul nu mai erau singurele modalităţi de a gîndi arta. În dezvoltarea ulterioară a artei în Europa, realismul şi antirealismul, pozitivismul şi

contemplaţia mistică, evoluează împreună. Arta bizantină însăşi s-a găsit sub influenţa celor două tendinţe contrare. Influenţa Romei a promovat realismul, figurativul şi simţul sculptural al formei, în timp ce influenţele mistice ale Orientului s-au manifestat în tendinţele de dematerializare şi abstractizare a formei şi în cultivarea forţelor sugestive şi emotive ale coloritului, precum şi ale decorului plat, fastuos, în dauna reliefului.

Pozitivismul roman a promovat, de asemenea, concepţia unei arte utilitare, care a inspirat, în Orient, cultivarea virtuţilor descriptive şi narative ale plasticii. Prin influenţa retorilor şi scriitorilor romani (Quintilian, Cicero), părinţii bisericii orientale (Sfîntul Vasile, Sfîntul Grigore de Nyssa şi Sfîntul Grigore cel Mare) au conceput pictura creştină ca pe o carte în imagini, menită să fie citită de oamenii necultivaţi. Prin această influenţă, a fost întreţinută opera figurativă a artei bizantine, şi un „realism narativ", care se îndepărta, prin asceza formelor, de „realismul naturalist" al tradiţiei greco-romane.

Tendinţa antirealistă orientală a reprezentat, pe de altă parte, un filon subteran continuu al artei bizantine, care a avut o bruscă izbucnire în criza iconoclastă din secolul al VIII-lea. Arta aniconică şi tendinţele antimaterialiste creştine au găsit, de asemenea, una din cele mai originale manifestări în arta irlandeză din secolele V–VIII, cu manuscrisele anluminate de bogatele şi ingenioasele împletituri.

În arta bizantină nu a triumfat niciodată realismul, care în Apus a transformat doctrina spirituală creştină în imensul repertoriu narativ al statuarei Goticului. Cu toată dualitatea tendinţelor, unele reprezentînd legătura cu tradiţia greco-romană şi





altele, influențele Orientului, arta bizantină și-a păstrat unitatea de-a lungul existenței sale milenare. Reîntoarcerile către izvoarele antice, numite în istoria artei bizantine „renașteri" (cum au fost cele din timpul împăraților Macedoneni, Comneni și Paleologi), au reînnoit respectul pentru figura umană, pentru frumoasele proporții și mișcările elegante, în timp ce influențele orientalizante au condus către expresivitatea înfățișării, a mișcărilor, și către bogăția și strălucirea coloritului.

În toate epocile, pictura bizantină a rămas credincioasă cîtorva principii stilistice, prin care s-au manifestat unitatea și originalitatea sa. Figura umană a rămas în centrul iconografiei bizantine, însă raportul său cu realitatea și cu conștiința spectatorului a fost profund modificat față de concepția Antichității. Tipul sfîntului bizantin este imaginea umană purificată de materialitate, situată la o mare distanță de omul de rînd,



1 **Teofan Grecul**
Adormirea Maicii Domnului, icoană
2 S. Flore și Laura, protectorii cailor, icoană, Colecția Ostrouhov, Moscova
3 Maica Domnului din Vladimir, icoană, Catedrala Adormirii, Moscova
4 Arhanghel, Muzeul Istoric, Moscova
5 Maica Domnului, Biserica Sf. Nicolae Domnesc, Curtea de Argeș, R.S. România

5
1 2 3 4







Arhiereu,
Biserica Sf. Nicolae Domnesc,
Curtea de Argeș, R.S. România

sugerată plastic, prin izolarea sa într-o regiune supraterestră, indicată prin linia înaltă a orizontului, natură care, prin simplificarea formelor și printr-o anumită irealitate plină de măreție, a fost numită ,,peisaj transcendent"*. Această imagine a sfîntului bizantin și a coordonării lui cu natura și cu omul este valabilă pentru figurile din marile decorații în mozaic, cum sînt cele ale monumentelor bizantine din Ravenna, sau pentru reprezentarea sfinților izolați . Un alt aspect al raportului imaginii omului cu realitatea, în pictura bizantină, este cel legat de principiul asemănării și diferenței față de realitate **.

Acest principiu decurgea din conformarea însușirilor imaginii sau ,,icoanei", la conceptele dogmatice ale părinților bisericii. Asemănarea cu realitatea, de cele mai multe ori închipuită, urma să asigure icoanei valoarea de prototip pentru copiile ulterioare, în care trebuia recunoscută aceeași înfățișare. Diferența de realitate era legată de valoarea simbolică a imaginii, de acel grad de abstracțiune unit cu forța evocatoare, necesară elevației spirituale spre lumea divină. Acest principiu dogmatic a fost transformat de artiști

* T. Vianu, *op. cit.*, p. 47.
** M. Chatzidakis, A. Grabar *op. cit.*, p 146.



Sărutul lui Iuda,
Biserica Sf. Nicolae Domnesc,
Curtea de Argeș, R.S. România

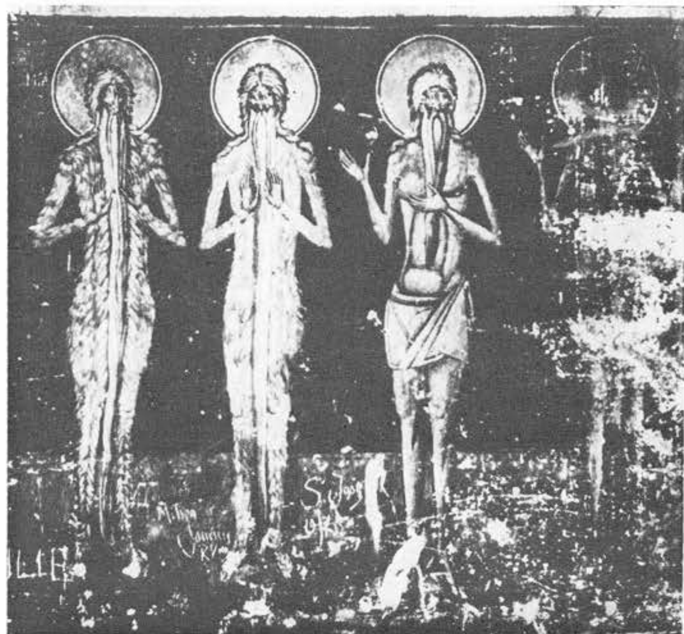
într-un principiu stilistic unitar, care a asigurat picturii bizantine păstrarea unui bun echilibru între abstracţiune şi imitaţia realităţii.

Principiul dogmatic iconografic, ca şi cel al programului decoraţiei bisericeşti, sau al repartiţiei sale simbolice, nu au împiedicat manifestările fanteziei şi personalităţii artiştilor, astfel încît în unitatea stilului bizantin este cuprinsă o mare varietate de opere. Evoluţia istorică a imperiului şi culturii bizantine, precum şi aportul provincial la opera principală, care a fost aceea a capitalei imperiului, au contribuit de asemenea, la varietatea deosebită a aspectelor picturii bizantine.

Prima artă creştină este arta catacombelor romane, din secolele II—IV, căreia descoperiri recente îi adaugă frescele Baptisteriului din Dura-Europos, oraş de la frontiera vestică a Mesopotamiei. Imaginile, care păstrează forma şi uneori şi semnificaţia modelelor greco-romane, sînt transpuse în simbolica creştină (Crist în bunul Păstor, sufletele reprezentate ca Amor şi Psyché, păsările simbolizînd paradisul etc.). Stilul imaginilor este iluzionist, asemănător celui pompeian, însă de o remarcabilă sobrietate, atît în figuraţie, cît şi în decoraţie.



Pustnici,
Biserica Mare,
Mănăstirea Cozia, R.S. România



Sf. Ioan Botezătorul,
detaliu,

Biserica Sf. Nicolae Domnesc,
Curtea de Argeş, R.S. România



Corăbierii salvați,
detaliu din pronaos,
Biserica din Bălinești, R.S. România

Pictura monumentală nu apare decît odată cu arhitectura religioasă, în secolul al IV-lea, după recunoașterea, de către Împăratul C o n s t a n t i n, a creștinismului ca religie de stat (în 312). Este epoca artei imperiale prebizantine în care pictura bizantină găsește expresia adevărată a spiritualității sale. În această operă, care se continuă în secolul al V-lea, aportul Occidentului, prin arta Italiei, a fost tot atît de important ca și cel al Orientului (despărțirea imperiului s-a făcut la anul 325). Figura umană, care a pierdut frumusețea corporală a stilului Antichității, cîștigă acum o înaltă demnitate morală. Scenele preferate ale epocii, legate de simbolismul triumfului bisericii, printre care: „Crist tronînd în mijlocul apostolilor“, mozaic din Biserica Santa Pudentiana, Roma), inspirate de ideile glorificării persoanei împăratului Cosmocrator, sînt o adevărată proiectare a imaginii maiestății stăpînitoare și a omului într-o lume supraterestră. Spiritualitatea nouă, cu care este încărcată figura umană, este exprimată prin proporțiile corporale monumentale și prin figurile nemișcate, cu ochii mari, uneori adevărate portrete hieratice (mozaicurile rotondei din Biserica Sfîntului Gheorghe din Salonic, secolul al V-lea), prin proiectarea într-un spațiu abstract și prin splendoarea coloritului mozaicului, cu fonduri albastre și aur, sugerînd aspectul ireal al bolții cerești (mozaicurile Mausoleului Galla Placidia, Ravenna, 450).

„Prima epocă de aur“ a picturii bizantine sînt secolele al VI-lea și al VII-lea, epoca lui J u s t i n i a n I, a marilor construcții ale arhitecturii (Catedrala Sfînta Sofia din Constantinopol) și a adoptării tipului bisericii în cruce, cu cupolă, forma originală și durabilă a edificiului simbolic religios (imaginea Cosmosului – a Cerului și a Pămîntului). Iconografia bizantină a acestei perioade este considerată ca elaborată în Imperiul de Răsărit, deși se constată o preferință a marii arte imperiale pentru



Împărtășirea cu vin, Mănăstirea Voroneț, R.S. România



Spălarea picioarelor, cap de apostol, Mănăstirea Voroneț, R.S. România

decorul aniconic (Catedrala Sfînta Sofia și multe alte monumente provinciale). O excepție sînt mozaicurile din biserica Sfîntul Demetrios din Salonic. Imaginea artei imperiale, fastuoase, a Orientului, este păstrată în apus la Ravenna, capitala Imperiului roman din Occident, în secolul al V-lea, și sediul exarhatului bizantin în Italia, în secolul al VI-lea.

Se consideră, în general, ca prototip al artei bizantine monumentele din epoca imperială, cu „stilul bizantin imperial", mozaicurile Bisericilor San Vitale și San Apollinare-Nuovo (în San Vitale există celebrele portrete ale împăratului J u s t i n i a n, înconjurat de cortegiul demnitarilor, și al împărătesei T e o d o r a, cu suita doamnelor, care dau o idee despre luxul și splendoarea curții imperiale.) Aici apar temele liturgice cu un caracter vizionar, cum sînt: „Cristul Cosmocrator", „Sacrificiul euharistic", prefigurat ca un episod al vieții lui Abraham, și „Mielul mistic", într-un decor paradisiac, alături de iconografia evanghelică și de portretele profeților sau imaginile figurilor divine ale îngerilor. Aceste mozaicuri realizează o concepție a decorației monumentale, perfect adaptată arhitecturii, cu o compoziție dominată de liniile acesteia, în ritmul grupărilor, în proporțiile și în accentuarea statismului personajelor, care au o gestică lentă și sobră. Figura umană este elementul principal al decorației. Figurile, detașate pe fondul de aur, neutru spațial, au proporții monumentale și o construcție solidă subliniată de draperia simplă, însă logic condusă, contribuind la accentuarea staticului, uneori, împins pînă la rigiditate (prototipul personajului hieratic, rigid, în atitudine frontală, îl oferă mozaicurile din Sfîntul Demetrios din Salonic, „Sfîntul Demetrios și donatorii"). În

tratarea personajelor, ca și a celorlalte elemente ale decorației (arbori, munți, coline), sînt înlăturate efectele iluzioniste.

Culoarea strălucitoare, neimitativă, sugerează splendorile și strălucirile celeste, iar figurile păstrează ceva din tradiția acelei portretistici antice, care a accentuat spiritualitatea și moralitatea figurii umane. Un ușor modelaj dă figurilor iluzia realității, însă ochii mari deschiși, severitatea și gravitatea trăsăturilor situează personajele imobile într-o lume transcendentală.

Adevărata continuatoare a artei portretului antic din epoca Fayum a fost însă arta icoanelor portative. Puținele exemplare din secolele al VI-lea și al VII-lea, care se păstrează, arată modificarea profundă a concepției imaginii omului, desprinderea din istorie, dematerializarea și transformarea sa într-un tip al spiritualității imuabile, negație a portretului individual: „Cristos Pantocrator" (icoană în encaustică din secolul al VI-lea, Sinai; „Fecioara tronînd, înconjurată de îngeri și de sfinți," secolul al VI-lea, Sinai).

Antiiluzionismul figurației bizantine evoluează, în secolele VII — VIII către o antifigurație, vizînd îndeosebi imaginea omului. Cucerirea Siriei, Palestinei și Egiptului de către arabi, decadența marilor centre artistice din Alexandria și Antiohia, înflorirea decorației abstracte a palatelor și moscheelor omeiazilor din secolul al VII-lea și începutul secolului al VIII-lea au precedat criza iconoclastă a imperiului și instaurarea unei arte aniconice, pe o perioadă de mai bine de 100 de ani (726, anul în care Leon al III-lea Isaurjanul interzice icoanele, pînă în 843, anul reîntoarcerii la cultul imaginilor). Decorația abstractă arabă și iconoclazia au fost văzute ca manifestări ale unei „ofensive generale a antirealismului", care marchează arta între secolele V și IX.

Noi principii artistice, apelînd la sensibilitatea pentru lumină, culoare și valorile ornamentale ale formelor și materialelor, subliniază și înlocuiesc principiul figurației reprezentative. Spiritualitatea și antirealismul artei bizantine nu au fost singurele tendințe care au distrus tradițiile estetice ale Antichității. Arta popoarelor nomade ale Asiei, care au invadat Europa și au dezagregat, în secolul al V-lea, Imperiul de Apus, arta migratorilor germani, a vikingilor scandinavi și a irlandezilor creștini, a fost de asemenea o artă antirealistă și aniconică, practicînd ornamentul abstract, figurația aluzivă sau metamorfoza formelor realității. Aceasta a fost a doua cale a influenței asiatice asupra lumii greco-latine.

„A doua epocă de aur" a picturii bizantine (arta „deutero-bizantină" sau a doua artă bizantină), care a durat mai mult de trei secole (începînd de la 867, sub dinastiile macedoneană și comnenă, secolele IX—XII), a însemnat o întoarcere la Antichitate, o „renaștere" a spiritului culturii Antichității și, odată cu acesta, la respectul imaginilor. Împărați cultivați, ca: Leon al VI-lea Filozoful, Constantin al VII-lea

1 | 2
3

1 Împărtășirea cu vin, detaliu din altar, Biserica Sf. Gheorghe, Hîrlău, R.S. România
2 Magii călări, detaliu din fațada sudică, Mănăstirea Moldovița, R.S. România
3 Turcii la Judecata de Apoi, detaliu din fațada vestică, Mănăstirea Voroneț, R.S. România







Portretul lui Matei Basarab,
detaliu din tabloul votiv,
Mănăstirea Arnota, R.S.România



Detaliu din tabloul votiv,
Biserica Mare, Mănăstirea Hurezi, R.S. România



Postelnicul Ioan, Biserica
Călugăreasa, R.S. România

Polcovnicul Mihai Colțescu cu familia, Biserica Sf. Ioan Botezătorul și Sf. Dumitru, Tîrgul Cărbunești, R.S. România

P o r f i r o g e n e t u l și clerici erudiți, ca patriarhul F o t i e, sprijină cunoașterea operelor filozofice și literare ale Antichității și inițiază transcrierea textelor clasice și a celor biblice din primele secole ale creștinismului.

Sub V a s i l e I, în secolul al IX-lea, se fixează tipul arhitecturii bizantine, clădită în cruce greacă cu o cupolă centrală cu tambur înalt, terminat în arcade și cu exteriorul animat de alternanța între piatră și cărămidă, așezată decorativ. Acest tip se găsește în tot Orientul (printre cele mai importante monumente de acest tip sînt: Bisericile Sfîntul Luca din Focida, Dafni, lîngă Atena; Sfinții Apostoli din Salonic; Nea Moni din Chios; Sfînta Sofia din Kiev). Programul iconografic este supus atît simbolismului edificiului, cît și celui liturgic. El este concentrat asupra personajelor divine ale universului creștin și asupra scenelor liturgice, rezumate, de obicei, în cele 12 sărbători ale anului. Decorațiile cele mai prețioase din secolele IX–XI sînt în mozaic. Principalele personaje sacre unesc trăsăturile prototipice și cele ale idealității divine, fiecare avînd rezidența lor în universul bisericii: „Cristos Pantocrator", în cupola centrală, „Fecioara cu Cristos glorificați," în absidă, imaginile profeților și apostolilor, în tamburul cupolei centrale, cele ale martirilor, în jurul naosului etc. Ciclul liturgic, îndeosebi, era supus celor mai multe variații, introducîndu-se, prin derogare istorică și de amplasament, episoade secundare, alături de cele constante.

Aceste scene reprezentau mijlocul de instrucție cel mai potrivit pentru credincioșii necultivați. După părerea părinților bisericii, văzul era un mijloc mai rapid și mai eficace de a impresiona, decît cuvîntul. În secolul al IX-lea, Patriarhul N i c h i f o r, opunîndu-se proiectelor iconoclaste ale împăratului L e o n a l V-l e a A r m e a n u l, afirmă că „vederea conduce mai bine la credință decît auzul", reactualizînd părerile



Bechi — Aga,
Biserica Călugăreasa, R.S. România



marilor teologi creștini din secolul al IV-lea Grigore de Nyssa sau Sfîntul Nil, potrivit cărora „pictura mută vorbește pe ziduri", păreri în care se întrevede reflexul formulei ciceroniene: „poezia este o pictură care vorbește, pictura o poemă mută" (Poema loquens pictura, pictura tacitum poema).

În stilul mozaicurilor secolelor IX–XII, unitar prin armonia și strălucirea coloritului, se manifestă cele două influențe fundamentale din arta bizantină: cea de origine orientală, venită din provinciile de răsărit ale lumii greco-romane, cu caracter mai primitiv, însă puternic expresiv, și filonul elenistic, care aduce, în arta creștină, eleganța, respectul și știința formelor corpului. Astfel, în mozaicurile din Biserica Sfîntul Luca din Phocida domină figurile puternice și îndesate, cu fața largă, expresivă și cu gesturi violente (scena „Anastasis").

În mozaicurile din Daphni, dimpotrivă, personajele au proporții elegante și gesturi reținute. Frumusețea formelor și draperiilor, demnitatea și sobrietatea gesturilor, figurile lungi, zvelte, grațioase, anunță noblețea Trecento-ului Italian. Caracterul monumental al stilului secolului al XI-lea se manifestă și în puținele fresce păstrate, printre care mai remarcabile sînt cele din bisericile Sfînta Sofia din Ohrida, Sfînta Sofia și Panaghia Chalkeon din Salonic.

Arta Comnenilor din secolul al XII-lea, care anunță arta sfîrșitului imperiului, marchează în evoluția artei bizantine o etapă nouă, aceea a dramatismului și expresiei sentimentelor puternice, a suferinței, milei și compătimirii legate de dramele liturgice. Această tendință coincide și cu o intensificare a laturii emoționale a literaturii, cîntecelor și comentariilor evanghelice, sub influența teologilor mistici din secolul al X-lea.

Portretul Mariei de Mangop, broderie,
Muzeul Mănăstirii Putna, R.S. România

Unul din primele prototipuri ale stilului dramatic sînt frescele Bisericii Nerezi din Macedonia Iugoslavă, fondată de M a n u e l I C o m n e n, în 1164. Noul sentiment și tendința la nuanțarea lui, servit de tehnica frescei, au dus de la marile scene și tipuri tradiționale, la multiplicarea scenelor și la abateri în direcția pitorescului și individualului. Dramatismul este exprimat prin mișcările vii și exagerate ale personajelor, prin agitația draperiilor și animația figurilor cu trăsături expresive. Scenele calvarului și lamentațiile înmormîntării lui Cristos ating un patetism de o intensitate impresionantă. Noua tendință iradiază dincolo de hotarele Imperiului Bizantin, prin pictorii greci care sînt autorii frescelor de la Catedrala Sfîntul Dumitru din Vladimir, Moscova, sau a mozaicurilor din Cefalu în Sicilia, precum și a decorațiilor principalelor biserici siciliene, La Martorana din Palermo și Catedrala din Monreale.

Secolul al XII-lea este o epocă de tranziție între arta Comnenilor și cea a Paleologilor. Acestei epoci aparțin Bisericile Bacicovo și Boiana din Bulgaria sau Mileševo și Sopočani din Iugoslavia. În realismul acesteia din urmă se întrevede grandoarea epică și dramatică a stilului lui M i c h e l a n g e l o.

În același timp cu continuarea tendințelor patetice extremiste, ale sfîrșitului secolului al XII-lea, în secolul al XIII-lea se înregistrează și o întoarcere la figurile calme și grandioase în frescă, imitînd unele trăsături care erau legate de arta mozaicului. Astfel sînt frescele bisericilor Studenića și Mileševo din Iugoslavia, sau ale Bisericilor Oropos și Krannidi din Grecia.

Influența artei murale psihologice se resimte în icoanele portative ale epocii. Figurile divine apar umanizate, uneori numai prin orientarea privirii sau prin schițarea unei expresii de comunicare sentimentală („Fecioara din Vladimir", Moscova), nu prin caracterizarea psihologică a personajului (icoanele din Mănăstirea Sinai, secolul al



Jupînița Elena, detaliu, frescă, Biserica din Căzănești, Vîlcea, R.S. România

Elena Borănescu, detaliu, frescă, Biserica din Pojogi, Vîlcea, R.S. România





1 |
2 | 3 | 4 | 5 | 6 |

1 Portret de ctitor, frescă, Biserica din Pojogi, Vîlcea, R.S. România
2 Portret de copil din familia boierilor Cantacuzini, detaliu din tabloul votiv, frescă, Biserica din Filipeștii de Pădure, Prahova, R.S.România
3 Neagoe Voievod, Despina Doamna și copiii: Theodosie, Petru, Ioan, Stana, Roxanda și Anghelina, pronaos, Biserica Sf. Nicolae Domnesc, Curtea de Argeș, R.S. România
4 Roxanda Doamnă, pronaos, Biserica Sf. Nicolae Domnesc, Curtea de Argeș, R.S.România
5 Voievodul Mircea cel Bătrîn, pronaos, Biserica Sf. Nicolae Domnesc, Curtea de Argeș, R.S. România
6 Arhanghelul Mihail, naos, Biserica Sf. Nicolae Domnesc, Curtea de Argeș, R.S. România





XII-lea). Stilul Nerezi marchează, odată cu etapa expresivă, şi o nouă etapă tehnică, strîns legată de conţinutul afectiv. Expresiile intense sînt susţinute de armoniile coloristice vii, cu acorduri complementare şi de un mod particular de a trata lumina printr-o liniatură albă răspîndită, atît pe figuri, cît şi pe draperii. Această tehnică nouă, care a servit sublinierii dramatismului, a sfîrşit, mai tîrziu, într-un formalism sau manierism caligrafic.

„Renaşterea Paleologilor" din secolele XIV—XVI, epoca sfîrşitului Imperiului Bizantin, este o perioadă de rafinată cultură umanistă, anunţînd, prin studiile filologice şi filozofice ale Antichităţii, Umanismul Renaşterii Apusene. Mişcarea artistică cunoaşte o întoarcere spre emoţiile şi sentimentele umane, de tandreţe, milă, tristeţe sau bucurie, entuziasm şi adoraţie, redate cu o prospeţime venită pe calea observaţiei directe a naturii. Sentimentalismul expresiei este legat de o îmbogăţire a temelor religioase cu scene apocrife (copilăria Fecioarei, vieţile şi portretele sfinţilor), ducînd la o fragmentare a suprafeţelor decorate cu multiple registre suprapuse. Noua tematică este ilustrată cu numeroase personaje secundare şi cu detalii pitoreşti ale peisajului, cu arhitecturi imaginare şi terenuri muntoase ferestruite, formînd motive decorative, care domină uneori prezenţa omului. Pretutindeni, fantezia şi lirismul sentimental, împreunat cu pitorescul decorativ, cu graţia şi eleganţa personajelor, este servit de o abilitate tehnică deosebită.







Printre monumentele importante ale acestei epoci, Mănăstirea Chora (Kariye Djami) din Constantinopol este o excepție, prin decorația în mozaic și prin eleganța personajelor, în care se întrevede influența elenistică, precum și aceea a luxului și strălucirii curții Paleologilor (construită sub Andronic al II-lea).

Ansamblul cel mai bogat al epocii îl alcătuiesc monumentele Macedoniei și Serbiei din timpul țarilor Miliutin și Dušan: Gračanica, Nagoricino, Mateicici, Studeniča. În Grecia, celebră prin „eleganța nervoasă, grația pitorească și coloritul viu și somptuos"*, este Mănăstirea Mistra din Moreea. Aceluiași stil aparțin Mănăstirile Sfîntului Munte din secolele XIV-XVI: Protaton, Lavra, Stavronikita etc., de care se leagă numele misterioșilor zugravi Manuel Panselinos și Teofan Grecul din Creta.

Sub influența culturală a Serbiei din timpul țarului Dušan și a patriarhului ortodox din Pečs, au fost construite primele noastre monumente bizantine din Muntenia: Bisericile Sfîntul Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș, Tismana, Cozia și Mănăstirea Vodița.

Frescele Bisericii Sfîntul Nicolae dezvăluie influența stilului mozaicurilor din Kariye Djami sau a stilului macedonean al Mănăstirii Sopočani și cel de mai tîrziu al Mănăstirilor Staro Nagorično și Dečani**. Tipul bizantin serbo-atonit al Munteniei suferă în Moldova influențe apusene care modifică forma originară cubică în formele alungite, zvelte, ale stilului bizantin românesc din epoca lui Ștefan cel Mare. Decorațiile interioare și exterioare, care fac unicitatea unor monumente, ca: Voroneț, Moldovița, Gura Humorului etc., aparțin tradiției artei bizantine monastice atonite, cu un adaos în fantezia scenelor și detaliilor pitorești, servite adesea de naivitatea, savoarea și, uneori, umorul popular românesc în descrierea personajelor și narațiunea episoadelor.

Expansiunea artei bizantine în epoca Paleologilor se resimte și în arta bizantină rusă din secolele al XIV-lea și al XV-lea. Se atribuie zugravului celebru, freschist, miniaturist și pictor de icoane, Teofan Grecul, decorația catedralei Transfigurației Spaso-Preobrajenie din Novgorod. Ucenicul și apoi colaboratorul său, Rubliov, lucrează la Moscova și prin împrejurimi (la Zagorsk). Aceleiași școli din Novgorod

* Ch. Diehl, *L'Art chretien primitif et l'Art byzantin*, Ed. Vaubert, Paris, 1928.
** Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Ed. A. Picard, Paris, 1925 (vol. I și II).



Banchetul lui Irod,
pronaos, Bolnița Coziei, R.S. România



Împărtășirea cu vin, detaliu, Biserica Sf. Nicolae Domnesc, Curtea de Argeș, R.S. România ▶

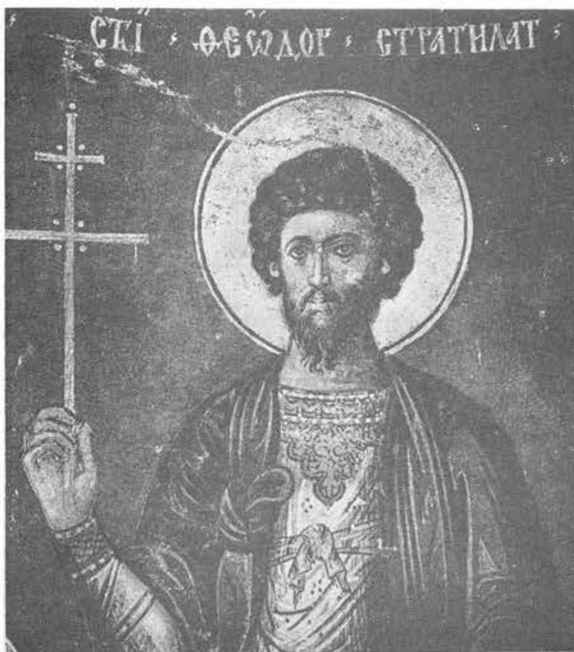


aparţin frescele mănăstirii Teraponte (către 1500), dedicate aproape în întregime vieţii Fecioarei. Unul din principalele caractere ale viziunii şcolii din Novgorod este extrema gracilizare a personajelor şi căutarea formelor graţioase şi mişcărilor de o eleganţă, uneori, afectată, care apare îndeosebi la Rubliov, denumit „Rafael al picturii bizantine". Predilecţia pentru patetic şi dramatic, pentru eleganţa formelor şi coloritului viu, „impresionist", leagă frescele şcolii din Novgorod de mozaicurile din Kariye Djami şi de frescele din Mistra (după Gabriel Millet, şcoala din Novgorod este influenţată de arta bizantină a Macedoniei).

Ultimele consecinţe ale dezvoltării stilului bizantin al Paleologilor sînt reprezentate de pictura mănăstirilor din Muntele Athos. Cronologia şi atribuirea decoraţiilor numeroaselor monumente atonite este greu de stabilit cu precizie. Legendarul Manuel Panselinos (numit şi Rafael şi Giotto al picturii bizantine) a fost situat în diverse momente între secolul al XV-lea şi începutul secolului al XVI-lea căruia îi aparţine, după toate probabilităţile, ca urmaş al şcolii macedonene. Tot în secolul al XVI-lea (în prima jumătate), este cunoscut meşterul Teofan Grecul din Creta, autorul operelor mai tîrzii din Athos, de influenţă cretană, opuse celor mai vechi, de influenţă macedoneană (frescele din secolele XIII—XIV, frescele din secolele XIV—XVI sînt în cea mai mare parte refăcute prin reveniri succesive).

Apogeul artei atonite se situează în secolul al XVI-lea cu aceşti doi meşteri ale căror caractere opuse sînt legate de opoziţia şcolilor macedoneană şi cretană. Şcoala macedoneană este înclinată spre realism, spre redarea sentimentelor, a vivacităţii





Sf. Theodor Stratilat, detaliu, Bolniţa Coziei, R.S. România



Neagoe Basarab, detaliu, Biserica Sf. Nicolae Domnesc, Curtea de Argeş, R.S.România





mişcărilor şi dramatismului, în timp ce şcoala cretană poartă mai mult influenţele eleniste ale clarităţii, nobleţei şi eleganţei. Aceste caractere sînt puse în legătură cu influenţa italiană şi cu cea a atelierelor greceşti din Veneţia*.

Una din formele cele mai răspîndite ale picturii bizantine, icoana portativă, este studiată încă incomplet. Se poate desprinde însă, ca o regulă generală, influenţa artei mari decorative asupra stilului icoanelor. Ele nu diferă esenţial, nici în tematică, nici în viziunea figuraţiei. Ceea ce le deosebeşte de arta monumentală şi le dă o valoare în sine este tehnica adaptată cu un simţ artistic impecabil şi cu o ştiinţă rafinată, la tratarea minuţioasă impusă de dimensiunile şi de suportul, de obicei, de lemn, acoperit cu stuc. Fondurile de aur şi lacurile transparente fac din arta icoanelor o artă aparte, cu toate că nu aduc o viziune deosebită. Colecţiile cele mai remarcabile se află la: Muzeul Roma, Vatican, Athos, Leningrad, Moscova şi Sofia.

Continuatoare a geniului artistic grec, arta bizantină, legată de spiritualitatea creştină, este opusă principiilor fundamentale ale artei Antichităţii. Moştenitoare a tradiţiilor eleniste, arta bizantină păstrează forma umană, însă neagă valoarea sa intrinsecă

* Ch. Diehl, *op. cit.*, p. 166.

1 Maica Domnului cu Pruncul înconjurată de profeţi, icoană de la Mănăstirea Pîngăraţi, Neamţ, Muzeul de Artă, Bucureşti

2 Pictorul Nicolae
Cap de apostol,
detaliu din icoana Adormirea Maicii Domnului

3 Maica Domnului cu Pruncul înconjurată de profeţi, detaliu din icoană, Mănăstirea Pîngăraţi, Neamţ, R.S. România

1/2 | 3





Maica Domnului cu Pruncul, detaliu din icoană,
Biserica Sf. Nicolae din Schei, Brașov, R.S. România



Maica Domnului cu Pruncul,
Mănăstirea Pîngărați, Neamț, R.S. România

și o transformă în semnul vizibil al unei realități spirituale invizibile. Drumul său de la vizibil la invizibil este opus celui al artei Antichității, al reprezentării sau imitației vizibilului.

O estetică nouă, estetica neoplatoniciană a lui P l o t i n, aceea a contemplației realităților suprasensibile, justifică noua artă ca un mijloc de cunoaștere irațională a esențelor lucrurilor. Acest principiu fixează artei o altă destinație decît aceea a Antichității care, neadmițînd decît cunoașterea rațională, a legat arta, cel puțin în teorie, de principiile hedoniste, morale sau pedagogice (imitația nu a justificat niciodată caracterul sacru și simbolic al artei Clasicismului Grec). Potrivit esteticii contemplației, arta bizantină a unit, în figurație, caracterele realiste și antirealiste ale influențelor originare opuse.

Dualitatea tendințelor nu a distrus niciodată unitatea artei bizantine în evoluția sa milenară. Raportul figurației cu realitatea în arta bizantină nu a atins niciodată realismul Goticului, nici abstracțiunea decorațiilor aniconice.

# OMUL ÎN DECORAȚIA ROMANICĂ

## Forma umană — funcție arhitectonică și ornamentală

În Occident, concepția artistică a Umanismului este profund modificată prin întîlnirea sa cu o nouă concepție, opusă ei, aparținînd artei popoarelor migratoare sau celor instalate în imperiu. Populațiile stepelor cultivau o artă legată de modul de viață nomad, arta decorativă aplicată metalului, țesăturilor sau pielii, și destinată împodobirii cortului, harnașamentului sau corpului însuși. Arta podoabelor cavalerilor nomazi veniți din stepele Europei Centrale și Rusiei Meridionale (sciții, sarmații), sau ale Asiei (hunii, turcii), intermediari între est și vest, este, prin concepție, tehnică și, prin destinație, o artă antinaturalistă. Ea folosește elementele naturale ca punct de plecare pentru cele mai îndrăznețe metamorfoze. Este o artă a stilizării naturii și a ornamentației geometrice, care folosește metalele prețioase și policromia. Noua concepție a „artei stepelor", transmisă goților și germanilor, formează vocabularul și gramatica artistică ornamentală a populațiilor imperiului din Galia, Spania și Italia.

Concepția artei medievale s-a născut din ciocnirea celor două tradiții: tradiția mediteraneană a unei arte figurative și imitative, care cultiva ronde-bossul și reprezenta cu predilecție forma umană, aflată în centrul preocupărilor, artă a realismului și observației, și arta decorului aplicat metalului, desfășurată în plan, uzînd de liniatura geometrică sau de metamorfoze și sinteze îndrăznețe ale formelor naturale cuprinse în rețeaua decorativă, care nu cunoaște spațiul gol, o artă a invenției și imaginației.

În intervalul dintre sfîrșitul Imperiului roman și dinastia M e r o v i n g i a n ă, între secolele VI și VIII, în care se făurește cultura medievală apuseană și se consolidează limbile romanice, asistăm la o pierdere a principalelor discipline artistice mediteraneene: arhitectura și, însoțitoarea sa, sculptura, cu tema corpului uman, ambele reprezentînd disciplinele aceleiași modalități sensibile și raționale. Sub influența nomazilor și a asiaticilor, aceste două arte sînt înlocuite cu bijuteria, toreutica, ceramica și sticlăria. Sculptura însăși, atunci cînd există, împrumută tehnicile artei metalului.

Se naște astfel o artă destinată curților conducătorilor și aristocrației, o artă a obiectelor de lux și a podoabelor, inspirată din ansele, fibulele, medalioanele și plăcile decorative ale nomazilor. Ceea ce mai subsistă din figura umană, îndeosebi în decorațiile sarcofagelor, denotă regresiunea tehnicii ronde-bosse-ului și a modelajului cu dalta, care este înlocuit cu tehnica trepanului — cu umbra și lumina dată de tehnica zgîrierii și, mai ales, pierderea completă a științei reprezentării corpului uman și a cunoștin-

ţelor constructive şi anatomice. Repertoriul sculpturii se confundă din ce în ce mai mult cu ornamentaţiile metalice sau chiar cu ţesăturile, nodurile şi tresele, ori cu înfăşurările vrejurilor şi dispoziţiile simetrice ale afrontărilor sau cu ritmurile simple ale repetiţiei.

Arta Occidentului vechiului Ev Mediu este impregnată de particularităţi provinciale. Arta nomazilor are caractere diferite în Galia, Lombardia, Spania, Lotharingia germană, Marea Britanie sau în Irlanda. Ele se manifestă, atît în interpretarea izvoarelor romanice, cît şi în creaţiile inspirate din izvoarele orientale.

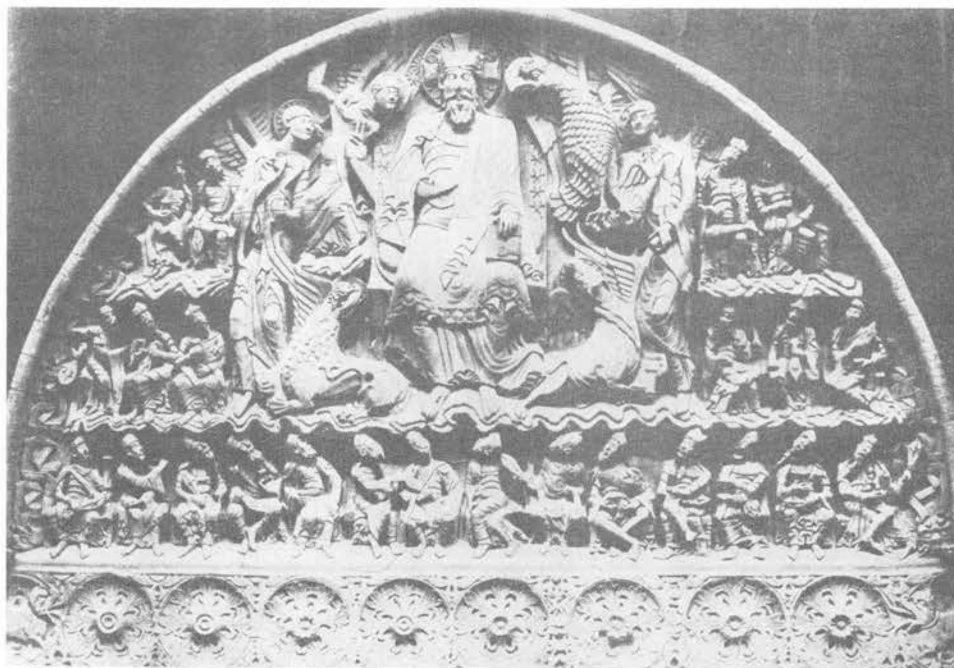
În Irlanda şi nordul Angliei, tradiţiile locale şi influenţele celtice şi germanice au fost izvoarele principale ale artei originale a anluminurilor manuscriselor religioase din secolele VII–IX. Vechile arte ale bijuteriei şi stilul liniar abstract al decoraţiei au inspirat, prin transferul în desenul anluminat, decoraţiile în spirale, împletituri şi figuri geometrice, de o fantezie inepuizabilă, unice în istoria artei, a anluminurilor manuscriselor irlandeze. Figuraţia de influenţă mediteraneană este absorbită în decoraţie şi supusă regulilor sintaxei ornamentale, suferind cele mai ciudate metamorfoze, pînă la completa abstracţiune. (Evangheliarul lui M a c R e g o l din Oxford, Evangheliarul din Biblioteca Sfîntul Gall, secolul al VIII-lea). Influenţa acestei arte se resimte în manuscrisele anluminate merovingiene şi carolingiene şi mai ales în arta numită franco-saxonă a nordului Franţei.



Curentul civilizaţiei şi artei romanice găseşte sprijinul principal în religie şi în alianţa politico-religioasă a populaţiilor din Imperiul romano-germanic, în imensul Imperiu al lui C a r o l cel M a r e, cu capitala la Aix, pe teren german din secolul al IX-lea, apoi, după moartea sa, în partea francă de sub capeţieni şi în partea germanică de sub othoni, în secolul al X-lea. „Renaşterea caroligiană", făcută sub deviza „renovatio Imperii Romani", a însemnat pentru lumea apuseană începutul întoarcerii la Umanismul Antic şi a trasat, în acelaşi timp, direcţia principală a artei apusene pînă la Renaştere. Aceasta a fost calea pentru regăsirea viziunii conforme naturii şi a realismului mediteranean, dominat de reprezentarea figurii umane.

Adevărata renaştere a tendinţelor clasice s-a produs în domeniul arhitecturii, iar sinteza artelor decorului nomad şi oriental şi a figuraţiei mediteraneene a dat naştere

Genii cu animale,
relief plat de la St. Sernin, Muzeul din Toulouse


Abația St. Pierre din Moissac, timpanul portalului principal

decorației arhitecturale. Această arhitectură și decorul ei principal sculptat constituie arta romanică, denumire dată arhitecturii religioase și decorului ei, din secolele XI–XII.

În arta romanică se deosebesc două epoci. Prima epocă urmează după ultimele invazii din secolul al IX-lea, ale normanzilor și ungurilor. Este o epocă îndeosebi de reconstrucție, făcută cu participarea maeștrilor lombarzi, care au lucrat pînă în Burgundia și Renania. În Valea Loarei, arhitectura, cu caracter mai original introduce în decorul exterior frizele sculptate, primele începuturi ale sculpturii monumentale, născute prin transpunerea în exterior a unor decoruri rezervate pînă atunci numai altarelor și sarcofagelor.

A doua epocă romanică, începînd de la jumătatea secolului al XI-lea, este epoca de maturitate în rezolvarea problemelor tehnice arhitecturale și a celor decorative. În această epocă, se realizează boltirea integrală în piatră a navei edificiului religios, urmată de modificarea integrală a structurii sale, în ceea ce privește proporțiile, luminația și aspectul general (Mănăstirea St. Benoît sur Loire din Fleury și Biserica St. Etienne de Nevers). Canalizarea împingerilor laterale ale bolții prin arcuri dublouri (armătura bolții), sprijinite pe stîlpi angajați în ziduri (osatura zidului), susținuți la rîndul lor de contraforturi exterioare, conduce arhitectura romanică a sfîrșitului secolului al XI-lea direct către structura gotică. În același timp, ca urmare a pelerinajelor, spațiul interior al edificiului a trebuit să fie lărgit considerabil prin mărirea volumului transeptului și prelungirea în jurul lui a colateralelor navei, prevăzute cu tribune.

Arta decorativă caracteristică epocii romanice este sculptura monumentală. De o complexitate uluitoare, sculptura decorativă romanică este situată atît în interiorul cît și în exteriorul monumentului, astfel încît se pot desprinde cu oarecare greutate cîteva reguli ale amplasamentului său. În sud, scenele religioase sînt tratate pe capitelurile carului și navei. Una din ornamentațiile cele mai caracteristice este însă aceea a timpanelor portalelor, cu tradiția marilor subiecte: Judecata din urmă, Înălțarea,

A doua venire, Cina și, mai rar, Crucificarea. În vest, decorațiile sînt în afara deschiderilor. În Provence, unele fațade au forma antablamentelor antice suportate de coloane și acoperite de o friză continuă, cu basoreliefuri. În general, decorul iconografic romanic este mai dispersat și are aspecte mai variate decît cel al bisericilor bizantine*.

Diferențele sînt, de asemenea, mai mari de la o regiune la alta, fiecare avînd preferințe iconografice și surse deosebite de inspirație. Această complexitate de aspecte îngreuiază o caracterizare generală a artei romanice. Decorația medievală, inspirată de sentimentul religios, rămîne legată de estetica lui Plotin. Vizibilul efemer și înșelător este depășit prin viziunea spiritului, care este o vedere mai puternică și mai pătrunzătoare decît aceea a ochilor. Vizibilul oferă doar elementele interpretărilor și combinațiilor imaginației și fanteziei creatoare a unei lumi adevărate și eterne.

Ideile estetico-filozofice au avut doar roluri anticipative mai mult sau mai puțin importante. Ele nu au constituit propriu-zis o estetică, deoarece nu erau aplicate operei de artă. Arhitectura, pictura și sculptura continuau să fie considerate numai sub aspectul practic de meserie. Știința servea de asemenea artiștilor, nu ca manieră de a interpreta realitatea, ci ca o abreviație schematică de lucru.

Astfel, teoria proporțiilor, părăsind caracterul antropomorfic pe care îl avea la Vitruvius, sugera reducerea imaginilor la scheme simple fără preocuparea de obiectivitate a corpului uman. Carnetul de schițe al lui Villard de Honnecourt, din secolul al XIII-lea (Livre de portraiture), nu aducea decît „une manière pour légèrement ouvrer", cu ajutorul unui sistem de triunghiuri, pătrate sau segmente de cerc. Arhitectul este acela care învață desenul figurii umane, iar metoda reprezintă o inserare a formei abstracte arhitecturale, în aceea concretă a omului.

Tot astfel din manualul „Guide de la peinture" de la Muntele Athos, al călugărului Denis de Fourna (secolul al XVIII-lea), erau învățate normele școlare tradiționale ale artei bizantine, sub forma de rețete practice și ca repertoriu iconografic fără nici un raport cu arta. Artistul trebuia să se conformeze lui, însă libertatea artistică nu era, prin aceasta, îngrădită. Iconografia tradițională nu va fi modificată decît în Renaștere, cîștigîndu-se libertate avantajoasă pentru artă și dezavantajoasă pentru biserică. Contrareforma va pune stavilă acestei libertăți și va reconstrui dogma iconografică.

Discuțiile teologilor asupra legitimității imaginilor nu au lipsit nici în Occident. Polemicile au sfîrșit prin a diferenția punctul de vedere occidental de cel oriental. În timp ce pentru doctrina bizantină imaginile reprezentau un mijloc de cunoaștere a lumii suprasensibile sau aveau o putere magică și miraculoasă, pentru Occident, ele păstrau mai mult valoarea de învățămînt religios. Doctrina occidentală, după Sfîntul Grigore cel Mare sau Sfîntul Bernard, atribuie imaginilor o valoare ornamentală, estetică, pentru cei instruiți, și un rol de învățămînt, pentru cei neinstruiți. Fiind în primul rînd învățămînt religios, decorația urmează caracterul dogmatic al textelor și rămîne un limbaj familiar pentru credincioșii cunoscători ai aceluiași învățămînt. Odată cu învățămîntul religios al scripturii, arta decorativă mai predă și un învățămînt profan, al istoriei naturale, al istoriei omului și al filozofiei; spre deosebire de arta bizantină, strict catehetică, arta occidentală reprezenta un învățămînt integral.



* L. Bréhier, *L'Art chrétien*, Ed. H. Laurens, 1928.

Sursele de inspirație multiple, venite mai ales din literatura religioasă apocrifă și din cea laică, fac uneori foarte dificilă interpretarea subiectelor decorative romanice. (Astfel este, spre exemplu, „psihomahia", una din temele iconografice preferate de decorația occidentală, inspirată din poemul lui Prudentius, din secolul al V-lea, reprezentînd lupta virtuților și viciilor.)

Unul din caracterele cele mai izbitoare ale decorației romanice este aspectul său straniu, care imprimă un sentiment de „teroare majestuoasă". În timp ce decorația gotică ne este familiară printr-un vocabular de forme naturale, cunoscute și prin regăsirea umanității noastre, decorația romanică „ne descumpănește prin compoziția și sentimentul imaginilor; ea abundă în monștri, în viziuni și scrisuri abstracte"*. Astfel, viziunea apocaliptică a Judecății din Urmă, care figurează pe numeroase timpane, mai ales ale monumentelor sudice din Languedoc, oferă prilejul desfășurării fanteziei celei mai stranii asupra sfîrșitului lumii. Arta romanică datorează tradiției greco-romane (eleniste) recîștigarea sensului figurii umane.

Îndeosebi Epoca Carolingiană a fost o perioadă de redescoperire a sculpturii romane, pierdute sau ignorate în epoca invaziei nomazilor. Prin imitațiile sau copiile operelor Antichității, o serie de figuri ale mitologiei, divinități sau personaje alegorice trec în manuscrisele carolingiene și în sculptura romanică.

Tradiția sculpturii romanice este puternică îndeosebi în sudul Franței în Bourgogne, Provence și Languedoc. Ornamentația vegetală și figurală a unor capitele, draperia personajelor, figurile de centauri, grifoni și atalanți îngenuncheați, detaliile anatomice ale corpului gol bine observate, denotă reminiscențe sau imitații ale operelor antice.

Al doilea izvor al inspirației romanice, cel oriental, s-a manifestat direct, prin operele ajunse în Occident: țesături decorate, podoabe sau obiecte împodobite importate, precum și prin cunoașterea artei orientale, cu ocazia pelerinajelor și călătoriilor în Orient. În acest mod, au intrat în repertoriul decorativ al miniaturilor carolingiene și al ornamentației romanice motive persane, mesopotamice, copte, siriene și bizantine. Aceste motive și teme primesc o semnificație creștină, ca de exemplu Gilgameș, îmblînzitorul asirian al fiarelor, devenit „Daniel între lei". Stofele prețioase orientale, căutate de către bisericile din Apus pentru împodobirea interiorului, care furnizau decorației romanice modele apreciate pentru varietatea și noutatea lor, reprezentau temele milenare ale artei Orientului. Astfel sînt leii înaripați, animalele și păsările afrontate sau adosate, ale stofelor sasanide.

Aspectul straniu pentru Occident al decorației romanice se datorește, într-o largă măsură, exotismului vocabularului și temelor. O bună parte din temele asiatice au venit prin intermediul nomazilor și reprezintă fauna fantastică a artei stepelor. Ele își au originea în civilizațiile preistorice, fiind perpetuate în neolitic și fixate, după numeroase influențe, în arta nomazilor. Între aceste izvoare, se întîlnesc forme naturaliste de origine mesopotamiană și persană: lupte de animale sălbatice, lei devorînd cerbii, capre sălbatice afrontate de o parte și de alta a arborelui vieții, vulturul și elanul, cele două animale ale bestiarului stepic, și alte animale în atac sau luptă, metamorfozate și cuprinse în sinuozitățile abstracte ale podoabelor.

Influențele artei irlandeze, ea însăși sinteză originală a numeroase aporturi nomade și orientale, se manifestă direct, în manuscrisele carolingiene și, indirect, în decorația

* H. Focillon, *Le Moyen-Âge Roman*, Ed. A. Colin, Paris, 1938.

romanică, prin dezvoltarea logică a principiului metamorfozelor formelor vii, al disciplinei ornamenticii abstracte și combinației acesteia cu formele organice.

Cu toată bogăția izvoarelor, ornamentica romanică are o profundă originalitate. Creațiile sale, de o fantezie inepuizabilă, sînt unite cu o mare rigoare a logicii decorative. Cele două calități se sprijină pe bogăția invențiilor, îmbinînd, într-o sinteză decorativă rațională, creațiile monstruoase ale imaginației. Astfel sînt animalele fantastice născute din combinația formelor claselor celor mai îndepărtate ale zoologiei: mamifere, reptile, păsări, animale monstruoase cu cap de om (capitelurile bisericilor din Chauvigny), ființe cu două capete sau cu două corpuri și cu un singur cap, sau balauri încrucișați sau afrontați, care evocă fantezia Orientului. În aceste decorații, oamenii înșiși devin monstruoși. Ei au figuri stranii și corpuri de animal, dublate prin adosare sau afrontare, după o logică ornamentală, care dă formelor, astfel create, forțe vitale noi, nebănuite.

Multiplele surse de inspirație ale decorației romanice au dus la alcătuirea unei iconografii eclectice, fundamental deosebită de aceea izvorîtă din doctrina unitară a iconografiei religioase orientale. Unitatea și originalitatea decorului romanic constau în modul de adaptare a iconografiei sale la cerințele arhitecturii și la regulile logice ale ornamentației. Sculptura romanică îndeplinește dubla funcțiune, reprezentativă și decorativă. Conceptul clasic al unei sculpturi reprezentative, adăugată ca decor arhitecturii, este pentru prima dată înlocuit cu conceptul original al subordonării sale, unei funcțiuni arhitecturale.

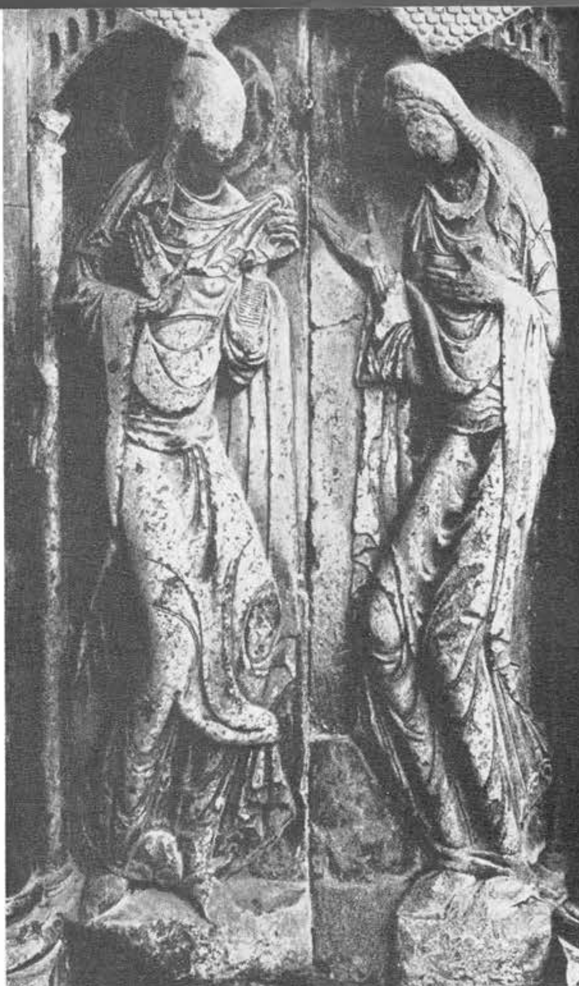
Această nouă destinație a formelor vii le modifică fundamental calitățile vitale, unitatea organică, proporțiile și armonia părților, supunîndu-le unei ordini raționale constructive. Subordonarea formelor vii, regulilor tehnicii constructive, a fost numită „legea cadrului arhitectural“*. Conform acesteia, funcțiile biologice ale formelor umane sau animale sînt intim unite cu funcțiile arhitecturale, iar forma este încorporată elementelor arhitectonice pe care le decorează: capitele, frize, arcade, arhivolte, timpane. Noua unitate creată între arhitectură și decorație se face cu sacrificiul echilibrului biologic, prin supunerea figurației funcției arhitectonice. Acest „conformism arhitectural“ al figurației umane duce la importante metamorfoze ale formelor vii, îndeosebi în decorația capitelelor și arhivoltelor. Printre modificările mai frecvente sînt: egalizarea dimensiunilor personajelor (în decorația frizelor), modificarea dimensiunilor (crescendo și diminuendo, la timpane) și modificarea profundă a proporțiilor (capitelele Bisericilor St. Fleury Benoît sur Loire din Fleury; St. Bertrand de Comminges din Languedoc; timpanele Bisericilor St. Benigne din Dijon; St. Fortunat de Charlieu din Bourgogne și arcurile arhivoltelor bisericii din Aulnay).

Disponibilitatea formelor pentru transformări și organizări conform logicii sau necesităților ornamentale a fost formulată de H. Focillon ca o a doua lege a decorației romanice, numită „legea schemei interioare“ sau a „utilizării schemei geometrice“. Aceasta privește atît forma personajelor, cît și organizarea lor. Deformația unui personaj apare asftel, nu ca un capriciu, ci ca o necesitate ornamentală, supusă cadrului arhitectural. Ea urmează traseele geometrice indicate de spațiul în care se înscrie. Astfel, figura omului urmează curba unui cerc, contururile unui romb sau ale unui pătrat (arhivolta timpanului nartexului Bisericii abațiale din Vézelay). Combinația schemelor



* H. Focillon, *op. cit.*, p. 175.

Abația St. Pierre din Moissac, Buna Vestire, relief al portalului



geometrice abstracte cu formele organice ale artei reprezentative s-au dovedit, în arta romanică, un principiu fecund, în ceea ce privește imaginația și invenția unor forme de o mare forță expresivă.

Villard de Honnecourt, în albumul său de schițe, a căutat să dea un caracter sistematic geometrizării figurilor, demonstrînd valoarea constructivă a metodei geometrice aplicată figurii umane sau animale. Schema geometrică dirijează, odată cu forma, mișcările personajelor și chiar ordonarea lor compozițională. Prin combinația direcțiilor variate ale axelor geometrice constructive, ale membrelor sau corpului, rezultă mișcări ale personajului, care îl pun în „contacte multiple" cu cadrul în care se înscrie, unind un principiu fiziologic cu satisfacerea unei necesități decorative. Mișcarea convențională cîștigă, ca și deformația, o nouă și stranie forță expresivă. Astfel sînt figurile cu picioarele încrucișate în plan frontal sau sagital, sau cele cu diverse coordonări ciudate ale axelor membrelor și trunchiului, care au fost numite de Focillon: „dansatori", „cățărători", „înotători" (biserica din Souillac). Catedrala Eva din Autun și Bazilica St. Sernin din Toulouse.

Ordonarea personajelor supusă, de asemenea, logicii ornamentale, creează diverse ritmuri decorative: repetiții, alternanțe, încrucișări și, mai ales, ritmul simetriilor prin adosări sau afrontări, care stau la originea bicefaliilor sau a corpurilor duble. Deformațiile și monstruosul, teratologia ca și supraumanul și ilogicul figurației romanice reprezintă dezvoltarea unei logici arhitecturale și ornamentale. Sursele multiple ale inspirației devin elementele unui limbaj unitar, coerent și original.

Tehnica sculpturii romanice este, în esență, interpretarea tridimensională în piatră a unor modele artistice aparținînd mai multor tehnici: sculptura în fildeș, ornamentația gravată și cizelată a metalului și, mai ales, desenul linear al miniaturilor manuscriselor bizantine sau desenul stilizat al broderiilor și stofelor orientale. Transpunerea dintr-un limbaj într-altul nu a fost o copie servilă a modelelor, elementele limbajului împrumutat fiind recompuse și reorganizate după principiile ornamentației arhitecturale și după constrîngerile și indicațiile materialului. Cu toate acestea, atît limbajul, cît și tehnica sculpturii romanice păstrează unele caractere ale izvoarelor ei de inspirație. Acestea alcătuiesc cele mai importante trăsături ale stilului romanic.

Aspectul general al marilor ansambluri decorative ale fațadelor romanice, timpanele, portalele, frizele, arhivoltele, este acela al unei decorații filigranate, realizată în sculptură și aplicată arhitecturii. Cunoscătorii artei romanice (B a l t r u s a i t i s*, F o c i l l o n) au arătat că Occidentul a integrat arhitecturii, după anumite reguli, un decor în care se găseau elemente ale vechiului Orient Asiatic, ale glipticii, bijuteriei sau ceramicii, mărite la scară monumentală, care se aflau deja transpuse în piatră de arta medievală a Orientului, îndeosebi a Georgiei și Armeniei. Ansamblul decorativ romanic păstrează astfel caracterele unei ornamentații care nu creează goluri și reliefuri puternice, care nu dă naștere la jocuri accentuate de umbră și lumină, și care se desfășoară ca o broderie, în suprafață, unind figurația cu decorația abstractă și ornamentația labirintică.

Tehnica propriu-zisă a sculpturii romanice, geometrică sau figurală, păstrează și caracterele artei metalului, a fildeșului și chiar a desenului. Dinamismul liniar al artelor metalului sau al manuscriselor se resimte nu numai în silueta formelor, dar și în tratarea suprafețelor, a detaliilor figurii umane (părul, barba) și îndeosebi a draperiilor.

Tehnica de atac a pietrei este aceea a gravurii, adică aceea a scobitului și zgîriatului, iar nu a cioplitului. Instrumentele întrebuințate sînt cele cu vîrful ascuțit, în croșetă sau drepte: „burin", „trépan", „gouge", iar nu instrumentele cu tăișul plat. Relieful unei cute este înlocuit cu desenul unui șanț, astfel încît umbra și lumina unei decorații par a fi inversate, ca în negativul unei fotografii. De aceea, formele romanice fac în general impresia de seci, chiar atunci cînd volumul lor de ansamblu este impunător. Tehnica șanțurilor liniare și dinamismul liniar apar cu o deosebită forță și claritate în tratarea draperiilor și personajelor.

Imaginea omului în decorația romanică poate fi caracterizată în raport cu cele două tendințe opuse către care este orientată creația artistică: una dogmatică, controlată de autoritățile monastice intelectuale și cultivate, și alta, reprezentînd gustul popular pentru anecdotă și pitoresc. Fără să fie separate complet în cadrul unei decorații, se poate constata că prima tendință a condus la reprezentările religioase simbolice în care artistul recurge la izvoarele iconografice controlate, realizînd tipurile de înfățișare sublime, triumfale, supraumane (imaginea lui Crist în ascensiune, „în maiestate", în viziunea apocaliptică a Judecății, imaginea Fecioarei tronînd și alte figuri ale ierarhiei cerești).

A doua tendință a însemnat pentru artist limbajul curent, în care verva și imaginația creatoare, nestingherite de nici un model cu o importanță dogmatică respectabilă, nu cunosc limite. Temele în care apare omul astfel conceput, reflectînd imaginația, naivitatea, talentul, dar și incultura artistului, sînt nenumărate. În afară de cele care tratează direct legende populare, fabule sau teme folclorice, mai importante sînt: reprezentarea alegorică a artelor liberale „Cele șapte științe medievale"; „Psihomahia" sau „Lupta virtuților cu viciile".

Demonologia romanică găsește un larg teren de manifestare a predicilor morale în legătură cu viciile. Muncile manuale și artele mecanice reprezintă un prilej de creație a unor scene în care capacitatea de sinteză este unită cu spiritul observației realiste. Scenele din Vechiul și Noul Testament urmăresc textele biblice în narațiunile făcute

* J. B a l t r u s a i t i s, *Evul Mediu fantastic*, Ed. Meridiane, București, 1975.

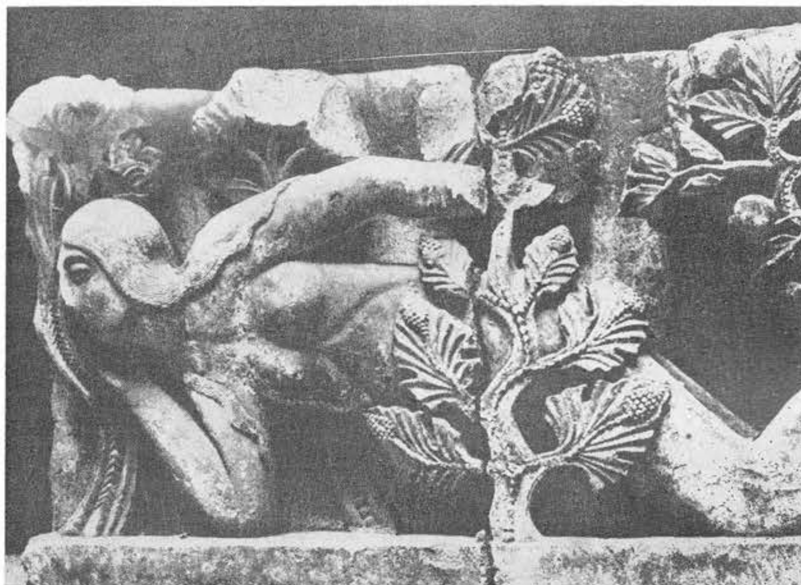
prin tablouri succesive, reprezentînd unele cicluri principale: „Adam și Eva", „Viața Fecioarei", „Viața și minunile lui Crist", „Patimile", „Învierea" etc. (optzeci de capiteluri din biserica din Moissac sînt decorate cu scene ale Vechiului și Noului Testament).

Ansamblurile cele mai importante ale decorației romanice sînt timpanele. În ele sînt realizate principiile de bază ale compoziției figurale și apar caracterele morfologiei imaginii umane în dubla ipostază a viziunii sublime și a limbajului uzual romanic. Majoritatea timpanelor portalelor romanice tratează viziuni apocaliptice, dominate de figura lui „Crist în maiestate". Timpanele cele mai reprezentative sînt de la Biserica abațială din Moissac (terminată către 1115), „capodopera artei Languedoc-ului și una din capodoperele artei religioase din toate timpurile"*; Biserica abațială, din Vézelay, reprezentînd „Rusaliile"; biserica din Angoulême în Poitou, reprezentînd pe „Crist în glorie"; portalul bisericii din Conques în Auvergne, cu „Judecata din urmă", și portalul Catedralei St. Trofim din Arles în Provence, cu „Judecata din urmă".

Suprafața timpanului, împărțită în registre, este centrată de figura lui Crist tronînd sau în picioare, înconjurat de o aureolă „în mandorlă". Importanța sa spirituală este marcată prin scara supraumană a dimensionării; maiestatea, prin atitudinea hieratică și simetria riguroasă a corpului, iar forța, prin masivitatea figurii și amploarea gestului, sublimată de dinamismul liniar al draperiei. Aceasta, imitînd modelul elenistic, după miniaturile bizantine, îmbracă o anatomie schematică și rigidă, concepută după o logică decorativă. Ea alcătuiește vîrtejuri, spirale, liniaturi ritmice sau evantaie care animă suprafețele și leagă figura de ritmul general al compoziției.

La timpanul bisericii din Moissac, figura lui Crist tronînd între simbolurile evangheliștilor, păzit de doi heruvimi, alcătuiește un centru compozițional și, în același timp, un centru al interesului dramatic. Acest procedeu este o excepție, ca și ordonarea ritmică a personajelor de dimensiuni egale, așezate în trei rînduri suprapuse. Se resimte în această compoziție, mai mult, tendința la ordine, claritatea și calm a influențelor greco-romane, mai puternice în provinciile sudice, Languedoc și Provence. În Languedoc, la Toulouse, viitoarele portaluri gotice deschise între două șiruri de statui coloane reprezintă apostoli sau personaje ale Vechiului Testament, care anunță Fecioara. În Provence, la Biserica St. Gilles, statuile apostolilor, așezate între coloanele por-

* E. Mâle, *Histoire générale de l'art. L'Art romain*, Ed. Flammarion, Paris, 1950.



Eva sub pom, relief, fragment

talului, amintesc de statuile senatorilor romani. În Bourgogne, marile opere decorative sînt: timpanul portalului central al catedralei din Autun, cu „Judecata din urmă", și cel al bisericii din Vézelay, cu „Rusaliile". În acestea, mișcările ample ale figurilor, fluturarea draperiilor și ritmul agitat al compoziției, tendința la vivacitatea mișcărilor și expresivitatea puternică, amintesc de influențele asiatice.

În compoziția timpanelor, ierarhia proporțională este variată și diviziunile numeroase. Scenele izolate creează multiple centre de interes, legate de conținutul sau simbolismul religios. Îndeosebi scena „Judecății din urmă" (în Catedrala din Autun), care a fost obsesia lumii medievale, este tratată cu o fantezie inepuizabilă în ceea ce privește imaginația supliciilor damnaților și creația demonologică, izolarea conținutului enciclopedic al scenelor și chiar izolarea personajelor din punctul de vedere al relațiilor psihologice sau ideologice. Acestea nu dăunează unității compoziționale sau organizării plastice a decorației care se prezintă ca un ansamblu polifonic. Dramaturgia plastică a decorației grecești, precum și melosul formelor și înlănțuirii lor este înlocuit cu o nouă concepție decorativă, în care artistul, satisfăcînd o destinație utilitară enciclopedică a plasticii, a găsit în orchestrația formelor echivalentul unității pierdute a interesului dramatic. Impresia de structură polifonică a compoziției figurale este susținută de ierarhia dimensională a personajelor, acționînd ca tonurile unui acord, precum și de mișcările contrapunctice ale scenelor sau ale personajelor izolate. Tradițiile provinciale au adus cîte o notă particulară ansamblului stilistic unitar al decorației romanice.

În Auvergne, spre exemplu, alături de unele reminiscențe ale artei romane, cum sînt capitelurile cu atlanți și victorii antice, predomină un aer de rusticitate, manifestat în concepția figurală și în verva inventivă a imaginației populare, care este inepuizabilă, mai ales cînd este aplicată domeniilor iadului. („Judecata din urmă" de pe timpanul bisericii din Conques). Forța orchestrală a decorației romanice, care trezește astăzi un interes estetic tot atît de viu ca și al învățămîntului enciclopedic în trecut, este obținută, de cele mai multe ori, cu sacrificiul persoanei umane izolate.

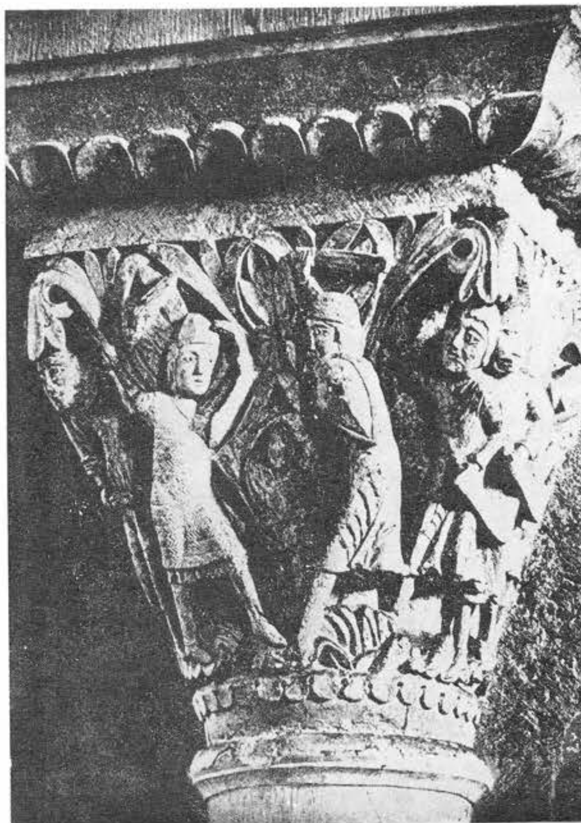
O analiză a realizării figurii individuale poate distinge, în linii mari, figurile scunde, îndesate și voluminoase din Provence, de cele zvelte și spirituale din Languedoc și mai ales din Bourgogne. În general însă, s-ar putea spune că în arta romanică, corpul nu este conceput ca o construcție anatomică, cu schelet și musculatură, și nu respectă regulile proporționării segmentelor. O analiză anatomică a corpului uman în decorația romanică ar fi mai puțin interesantă decît cercetarea nenumăratelor modalități în care artistul știe să se îndepărteze de anatomie cu naivitate precum și observarea ingeniozității și simțului artistic, cu care uzează de disponibilitatea corpului la deformație și mișcare, pentru a-l supune legilor construcției arhitectonice și dialecticii ornamentale.

În polifonia limbajului decorativ de o mare originalitate, figurația umană nu își pierde complet semnificația biologică. Forma umană păstrează din corporalitate, din atitudini și gestică, ceea ce este necesar pentru a servi de suport spiritualității căreia îi este închinată întreaga artă medievală. Mai mult decît atît, docilitatea cu care forma umană se supune imaginației mistice și, îndeosebi, obsesiei medievale a viziunilor apocaliptice, o încarcă cu o mare putere expresivă și o mare forță de sugestie.

Imaginile ierarhiei cerești, demonologia, narațiunile biblice și fabulele morale din decorația romanică, poartă semnele geniului artistic, atît în unificarea izvoarelor de inspirație, eterogene, cît și în efortul dramatic de a crea o lume de forme în care artistul a crezut profund. Unitatea expresiei formelor romanice este dată de supu-

nerea formelor, legilor cadrului arhitectural și dialecticii geometriei ornamentale.

Omul decorației romanice este funcțiune arhitectonică și ornament și, în același timp, viziune spirituală a destinului său după moarte, viziune dominată de obsesia judecății, a pedepselor și recompenselor eterne. Originalitatea stilului decorației romanice provine din efortul colectiv al umililor artizani credincioși de a traduce literal, modul naiv de a înțelege textele religioase într-o limbă a cărei gramatică au creat-o, odată cu arhitectura și tehnica realizării în piatră a vocabularului de forme. Stingherită la început de mînuirea unei tehnici de împrumut, opera colectivă a atins sublimul în decorațiile catedralelor din Languedoc, Bourgogne și Auvergne.



Lupta, capitelul Bisericii St. Madeleine

Declinul acestei arte s-a produs prin excesul de siguranță în creație, prin repetarea formelor și transformarea lor în formule, odată cu sărăcirea inspirației și pierderea geniului inventiv. Însă în această lume inventată a formelor se păstrează silueta și viața mimică datorate cadrului în care s-au născut. Sintaxa a creat vocabularul, iar vocabularul a supraviețuit sintaxei.

Crepusculul artei romanice este plin de aceste forme aberante, născute altădată prin forța visării lor. Arta gotică a cules cîteva, a căror vitalitate se transformă și slăbește; monștrii devin grotești . . . imaginile enigmatice ale postamentelor de la Sens sau ale „Portalului librarilor" din Rouen nu sînt, atît martorii unei verve a capriciului, cît vestigiile unei arte care a pierdut actualitatea. În momentul cînd sistemul gotic tinde să se destrame, monștrii se redeșteaptă și mișună din nou în piatră, în lemn, pe pergament" *.

* H. Focillon, *op. cit.*, p. 175.

# UMANITATEA GOTICĂ

## Înfățișarea omului și emoția religioasă în Occidentul Medieval

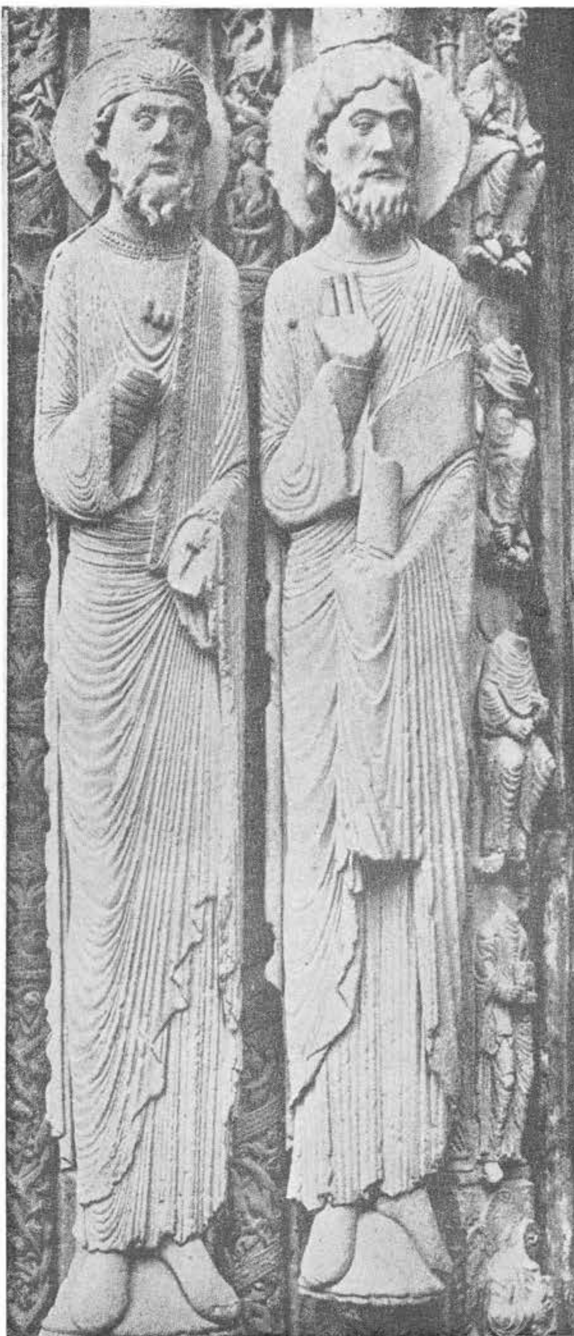
Redescoperirea omului ca ființă viabilă cu o morfologie și fiziologie echilibrată, exponent terestru al spiritualității divine, s-a produs în plastica monumentală gotică sub imperiul emoției religioase. Comparabil, în unele privințe, cu omul Antichității și alcătuind, în altele, un preludiu al figurației lui în Renaștere, limbajul plastic din care face parte omul Goticului nu are analogie nici cu cel al raționalismului antic nici cu cel al umanismului intelectual al Renașterii. Omul nu este măsura lucrurilor, însă este respectabil, alături de întreaga natură și, mai presus de ea, ca operă a divinității. El nu are orgoliul de stăpînitor al naturii pe care i l-au dat începuturile științei experimentale, însă el este plin de maiestate și de grație, deoarece este opera lui Dumnezeu și reflectă gîndirea sa.

Creație a profundei emoții religioase medievale, imaginea omului în plastica gotică nu poate fi dezlegată de factorii decisivi în realizarea sa: arhitectura, în care se încadrează fără să participe la funcțiunile ei și estetica, legată de un nou spirit al teologiei medievale, care a dus la redescoperirea naturii și la o adevărată renaștere a formelor viabile ale omului.

Arhitectura gotică, creație franceză, apare la începutul secolului al XII-lea, în Normandia, pentru a fi consacrată în Île de France, cu Bazilica St. Denis. Experiențe numeroase au dus în cele din urmă la o schimbare fundamentală a concepției arhitecturii romanice. Noua concepție a rezultat din rezolvarea tehnică a organizării rezistențelor la apăsări, astfel încît au fost eliminate la maximum elementele inerte ale edificiului. Se consideră caracteristică pentru arhitectura gotică încrucișarea în ogivă a arcurilor care susțin bolta. Sistemul de boltire a dus în mod logic la crearea sistemelor de transmitere către sol a presiunilor verticale și la anihilarea celor orizontale. Arcurile încrucișate, legate lateral prin alte două arcuri (formerets), repartizează împingerile verticale pe patru coloane, iar cele orizontale, pe cele patru puncte de plecare ale nervurilor. Acestea sînt fortificate în exterior prin arcuri în sfert de cerc (arcuri butante), care transmit presiunile unor puternice contraforturi. Dezvoltarea pînă la ultimele consecințe a sistemului logic de echilibrare a presiunilor și contrapresiunilor a dus la înlăturarea elementelor de sprijin din arhitectura romanică (tribunele cu arcurile lor și zidurile fortificate) și la concepția edificiului ca o pură structură funcțională.

Înălţarea considerabilă a navei şi descărnarea sa prin numeroasele goluri ale ferestrelor au avut o influenţă importantă asupra decoraţiei sale, asupra concepţiei şi repartiţiei sculpturii monumentale, precum şi asupra dezvoltării artei vitraliului, adevărata pictură gotică, realizată cu lumină şi culoare. Arhitectura rămîne cadrul general în care se dezvoltă sculptura. Structura sa nu este influenţată de funcţiile arhitecturii, care păstrează doar rolul de organizatoare a formelor sculpturii, influenţînd estetica lor prin ritmurile şi măsura elementelor arhitectonice cu care se asociază sau este intim legată. Concentrată la faţadele monumentului şi animînd portalele, îndeosebi arhitectura gotică supune decoraţia sculpturală unor constrîngeri care sînt eliberatoare pentru realizarea sa deplină, pentru păstrarea calităţilor arhitectonice, a echilibrului şi stabilităţii, precum şi a monumentalităţii formelor. Aceste calităţi sînt păstrate chiar atunci cînd sculptura se desprinde din masa arhitecturii, rămînînd doar însoţitoarea ei.

Înălţarea mare a capitelurilor, cîştigată odată cu înălţarea bolţilor, desfiinţează decoraţia lor figurală sau o reduce la elemente vegetale. De asemenea, predominanţa golurilor zidurilor asupra plinurilor nu mai lasă loc unei decoraţii interioare. Faţadele edificiilor gotice oferă în schimb sculpturii suprafeţe mult mai mari decît cele romanice. Unele faţade au pînă la cinci portaluri (catedrala din Bourges), iar majoritatea edificiilor au trei faţade, dintre care una principală, situată la vest, şi două laterale, aparţinînd transepturilor, care sînt uneori tot atît de importante ca şi faţada principală (catedrala din Chartres). Un progres important în calitatea artistică a decoraţiei s-a datorat trecerii şantierelor din administraţia monastică în cea laică, apariţiei corporaţiilor artizanale şi a conducerii lucrărilor de către un maestru unic (maître d'œuvre), cu o experienţă şi o reputaţie care îi asigura o circulaţie internaţională.



Catedrala din Chartres, figuri coloană — profeţi din portalul vestic

Decorația figurală gotică este emoționantă prin opere care, cu toată vechimea lor, „rămîn contemporane omului"*. Viziunile apocaliptice terifiante ale sculpturii romanice sînt înlocuite cu spiritul pacific evanghelic, cu sentimentul iubirii și respectul față de creațiile terestre. Teroarea Cristului Judecător, monstruosul și demoniacul, sînt înlocuite cu blîndețea Cristului Om, cu tandrețea și afecțiunea Fecioarei și cu imaginile naturii familiare omului, cu plantele și cu animalele înrudite de aproape cu omul și avînd același destin ca și el.

Decorația figurativă a goticului marchează, pentru estetica medievală și pentru întreaga artă europeană de mai tîrziu, începuturile redescoperirii naturii. Această nouă tendință din secolul al XIII-lea este legată ideologic de triumful „nominaliștilor" aristotelicieni asupra „realiștilor" platonicieni. În disputa scolastică seculară privind fundamentul cunoștințelor umane, realiștii erau partizanii teoriei idealiste a realității ideilor generale, în timp ce adversarii lor considerau ideile generale drept simple nume, iar cunoștințele umane, un rezultat al experienței sensibile.

Astfel, vechea teorie a Sfîntului Augustin (din secolul al IV-lea), pentru care aparențele nu erau decît simboluri și mijloace de evocare a divinității, doctrină analoagă celei bizantine a relativizării lumii sensibile, este înlocuită cu doctrina dominicană a lui Albert cel Mare și a Sfîntului Toma din Aquino, care admiteau, potrivit fizicii lui Aristotel, originile empirice ale cunoștințelor noastre. Misticismul Sfîntului Francisc din Assisi, cu iubirea tuturor făpturilor create de Dumnezeu, întărește interesul pentru realitatea sensibilă, pentru ca, apoi, prin savantul franciscan din Oxford, Roger Bacon, și, în secolul următor (secolul al XVI-lea), prin nominalistul William d'Ockham, să se ajungă la noțiunea „științei experimentale", care avea apoi să fie dezvoltată în plină Renaștere.

Valoarea realității se manifestă în arta gotică prin întîietatea acordată formelor vizibile, în detrimentul imaginației și viziunii. S-a inițiat astfel o vastă anchetă asupra formelor realului, care a înlocuit descifrarea semnificațiilor simbolice ale divinității, din arta romanică. Arta gotică are ca obiectiv, ca și cea romanică, învățămîntul enciclopedic, care în secolul al XIII-lea era organizat de către teologia scolastică și sistematizat în „Enciclopedii", cuprinzînd totalitatea cunoștințelor umane laice sau teologice („Bibliotheca mundi" sau „Spaeculum majus" de Vincent de Beauvais, și „Summa Theologica" a Sfîntului Toma din Aquino).

Răsunetul acestui spirit sistematic asupra iconografiei este înregistrat de organizarea și dezvoltarea tematicii decorației monumentale, avînd ca centru omul, în înfăptuirea și activitatea lui terestră și în viața de apoi „în regnul naturii și al grației". Omul în concepția artistului gotic este imagine a divinității și simbolizează în același timp, prin înfățișarea sa, întreaga ierarhie divină. Umanismul gotic înseamnă astfel o amplificare și o extindere în domeniul supranaturalului, a umanismului Antichității. Pretutindeni în arta gotică, reprezentarea omului și a naturii este privită cu bunăvoință și cu iubire.

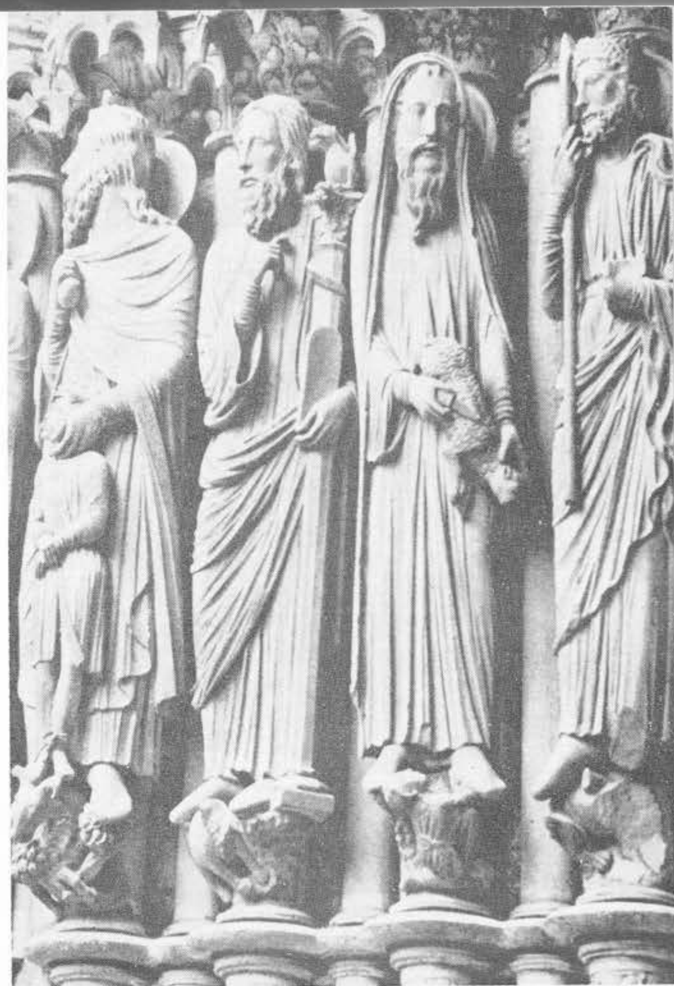
Imensul repertoriu decorativ al monumentelor gotice cuprinde capitolele cele mai importante ale „oglinzii" istoriei lumii: natura, știința, morala, istoria.

Natura este reprezentată prin elementele familiare ale florei naționale: rodul pămîntului, iedera, frunza de viță și de stejar. Animalele domestice, făpturi ale lui Dumnezeu, ca și omul, sînt înfățișate ca prietenii și ajutoarele lui.



* H. Focillon, *Le Moyen-Âge gothique*, Ed. A. Colin, Paris, 1938.







1 | 2
--+--
  | 3

1 Catedrala din Chartres, figuri din portalul nordic

2 Catedrala din Chartres, figuri din portalul nordic

3 Catedrala din Chartres, scene biblice



Catedrala din Chartres, scene biblice

Știința omenească cuprinde muncile umile ale meseriașului și țăranului alături de cele șapte științe ale inteligenței, simbolizate prin șapte figuri feminine. Grupele științelor medievale erau: „quadrivium" (aritmetica, astronomia, geometria și muzica) și „trivium" (gramatica, retorica și logica), ele fiind însoțite de știința suverană, filozofia. Morala, prezentată în decorațiile romanice prin luptele violente ale virtuților și viciilor, numite „psyhomahii", este simbolizată în gotic prin figurile triumfătoare, senine, ale virtuților, puse în contrast cu zbuciumul și neliniștea viciilor.

Istoria umanității cuprinde ciclurile căderii, răscumpărării și judecății omului. Vechiul Testament, simbolizat prin figurile patriarhilor și profeților, anunță Noul Testament, iar acesta este redus la principalele cicluri evanghelice legate de sărbătorile Crăciunului și Paștelui, de copilăria și patimile lui Crist. Rolul pe care îl joacă Fecioara în iconografia gotică, în decorația timpanelor, în scenele de maiestate sau în ciclurile evanghelice este deosebit de important. Grația, tandrețea și iubirea Fecioarei, împreună cu seninătatea lui Crist, alcătuiesc pivotul afectiv al umanismului gotic. Sentimentul de iubire și compătimire pentru ființa umană pătrunde pînă și în scenele judecăților din urmă, care sînt asistate de figurile binevoitoare ale Fecioarei și sfinților (Catedralele din Chartres, Reims și Bourges).

Principalul caracter al artei monumentale gotice, legat de redescoperirea naturii, este viziunea realistă a interpretării omului. Acest realism a fost favorizat de eliberarea sculpturii de funcțiile arhitectonice și ornamentale și de respectul pentru calitățile biologice, pentru structura anatomică și viabilitatea organismului. Acordat cu arhitectura pe care o decorează și organizat de metrica și ritmica ei, omul decorației gotice se menține la un realism generalizator, reprezentînd un tip al umanității viguroase, solemne, monumentale și calme, care a fost asemănat cu tipurile plasticii idealiste antice. Sculptura gotică a secolului al XIII-lea a fost astfel comparată cu arta lui Fidias *. Renunțarea la detaliile accesorii, la caracterele particulare și individuale, sau la manifestările accidentale de ordin funcțional sau expresiv, depărtează omul gotic de concepția realistă a artei. În același timp, aprecierea proporțiilor echilibrate, a taliilor înalte, supraumane, a trăsăturilor regulate și armonioase ale figurii, a senină-

* L. Bréhier, *op. cit.*, p. 174.

tății și înfățișării calmului mișcărilor, a tot ceea ce în ființa umană este considerat ca frumos și nobil, a dat umanității gotice caracterul unei lumi ideale. Astfel sînt tipurile profeților, sfinților, îngerilor, tipul Cristului senin și binevoitor („Le beau Dieu" din catedrala din Amiens), și al Fecioarei surîzătoare și tandre („La Vierge dorée" din catedrala din Amiens).

Idealismul gotic, care este paralel cu cel din arta bizantină, teologică a secolului al XII-lea și îl leagă de triumful „realismului" din teologia scolastică, este un caracter aparținînd mai mult decorațiilor marilor construcții din secolul al XIII-lea, care emană liniștea, echilibrul și seninătatea (catedralele din Chartres, Paris, Amiens, Reims). O trăsătură realistă mai accentuată, cu o preocupare de psihologia și individualitatea personajelor și de relațiile lor afective, își face apariția în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, alcătuind apoi o caracteristică a goticului din secolul al XIV-lea (Catedrala din Strasbourg).

De-a lungul întregii evoluții, Goticul are o repulsie pentru figurile urîte și diforme, pe care le consideră ca imagini degradate ale creației și le rezervă demonilor iadului și viciilor umanității. În sistematizarea iconografiei gotice, monstruosul și demoniacul, preluate din imaginația fantastică a Romanicului, sînt localizate la părțile exterioare și înalte ale edificiului, sub forma monștrilor sau a bestiarului fantastic al burlanelor (gargouilles) pentru scursul apei. Un loc modest este rezervat scenelor profane reprezentînd muncile calendarului, cu tot ceea ce este legat de viața reală, ca și subiectelor reprezentînd lupta virtuților și viciilor, așezate toate în porțile joase ale fațadelor.

Decorația portalului gotic apare în prima jumătate a secolului al XII-lea la Bazilica St. Denis; ea se păstrează și este cunoscută numai în „portalul regal" de la catedrala din Chartres (al fațadei vestice, 1144–1150). Portalul central înfățișează, după tipicul iconografiei romanice, pe „Cristul răscumpărător" între simbolurile evangheliștilor. În afară de simetria figurii și de modul de tratare a cutelor draperiei, cu un relief sec și un exces de paralelism al direcțiilor cutelor, nimic nu mai amintește de concepția romanică. Claritatea și simplitatea compoziției, figura blîndă a Cristului, ca și imaginile familiare ale animalelor simbolice, aparțin noii viziuni a Goticului. Cele două timpane laterale, unul închinat „Fecioarei tronînd cu pruncul" și altul „Înălțării lui Crist", sînt și ele remarcabile prin simetria, dar și prin simplitatea compoziției.

Impunătoare sînt „statuile coloană" ale personajelor Vechiului Testament, așezate de o parte și de alta a fiecărui portal (după planul inițial de la Bazilica St. Denis,



Catedrala din Chartres, detaliu din portalul sudic



Catedrala din Chartres,
scene biblice, detaliu



Catedrala din Chartres,
scene biblice

al abatelui S u g e r). Ele fac parte din masa coloanei, sînt subțiri și înalte prin jumătatea inferioară a corpului, avînd o proporție în care înălțimea corpului este cuprinsă de 10—12 ori în talie și reprezintă „ultimul termen al figurilor supuse unei funcțiuni și viitorul apropiat al figurilor autonome"*. Verticalitatea, rigiditatea, simetria perfectă, gestica strînsă și draperia căzînd în cute fine, dominant verticale, ca niște caneluri, conferă încă figurii umane o valoare arhitectonică și ornamentală, însă nu distrug unitatea organică și nu influențează aspectul uman, plin de solemnitate, al fizionomiilor.

A doua jumătate a secolului al XII-lea suferă influențele modelelor din Chartres și ale portalului catedralei din Senlis (terminat în 1185). Compoziția portalului aduce o libertate neîntîlnită încă în tratarea formelor personajelor, a mișcărilor și relațiilor lor. În timp ce decorațiile lintelelor portalului regal al catedralei din Chartres sînt dominate de simetria și înșirarea monotonă a unor personaje scurte, cu capul mare și mișcări rigide, la Senlis, lintelul este animat de scena „Morții Fecioarei", înconjurată de apostoli și ridicată apoi din mormînt de îngeri. Vivacitatea mișcărilor, grația angelică, delicatețea și nuanțarea sentimentelor exprimate în această scenă, ca și în „Apoteoza Fecioarei", la dreapta lui Crist, în spațiul timpanului, marchează o etapă nouă în arta



* H. F o c i l l o n, *op. cit.*, p. 184.

Goticului. În același timp, cele opt personaje ale Vechiului Testament se desprind de coloanele verticale ale portalului și ies din anonimat, atît prin înfățișare, cît și prin atributele simbolice prin care anunță venirea lui Crist.

Progresul adus în reprezentarea omului la Senlis s-ar putea numi descoperirea sufletului și a personalității umane.

Influența acestei noi descoperiri se resimte în cele două portaluri de la catedrala din Chartres, cel nordic, al „Încoronării Fecioarei" și cel sudic, al „Judecății din urmă", care cuprind capodoperele sculpturii secolului al XIII-lea. Programul enciclopedic se desfășoară aici în toată vastitatea lui. Ciclurile principale ale portalului nordic sînt: „Alianța lui Dumnezeu cu omul"; istoria creației pînă la condamnarea omului la muncă pe care Dumnezeu o binecuvîntează, „Înțelepciunea umană", în care se găsește statuia „Reginei din Saba" reprezentînd tipul doamnelor elegante ale timpului; ciclul vieții Fecioarei, începînd cu „Bunavestirea" și „Vizitarea", scene de o mare libertate în mișcări și gestică și de o nuanțată naturalețe în imaginația divinei conversații a celor două personaje. Timpanul central al portalului este dedicat „Adormirii, înălțării și încoronării Fecioarei". El amintește decorația din Senlis, în expresia lamentațiilor apostolilor, în vivacitatea și grația îngerilor din cele două scene ale lintelului, și atinge o calmă maiestate în scena „Încoronării" de pe timpan, în care armonia proporțiilor și așezarea simetrică a personajelor este supusă unui ritm liniștit scandat de elementele arhitecturale (înclinarea pioasă a Fecioarei, îngenuncherea smerită a îngerilor laterali și zborul liniștit al îngerilor apoteozei). Draperiile subțiri, urmărind strîns formele anatomice, au pierdut paralelismul cutelor cu efectul lor monoton. Coloanele verticale sînt ocupate de statuile personajelor Vechiului Testament, așezate după cronologia proorocirilor, pînă la Sfîntul Ioan Botezătorul. Ele sînt considerate ca una din cele mai frumoase realizări ale statuarei Goticului, simbolizînd, împreună cu figura Sfîntului Petru, continuitatea și legătura Vechiului și Noului Testament. Statuile cu relief înalt, desprinse de coloană, adaugă simbolicii biblice personalitatea lor omenească, prin înfățișarea și gestica diferențiată, menținută, însă, într-o zonă de gravitate și liniște supraumană.



Catedrala din Chartres, Evanghelistul Matei, Muzeul Luvru, Paris

Portalul sudic, al „Judecății din urmă", reprezintă, prin scena timpanului central, noul sentiment religios al „grației și noii alianțe", Cristul Răscumpărător își arată plăgile, în timp ce Fecioara și Sfîntul Ioan intervin pentru soarta umanității. De o parte și de alta a portalului, coloanele susțin statuile apostolilor în a căror înfățișare se pot desluși trăsăturile lor psihice și caracterologice.



Catedrala din Reims — Portalul vestic, capul Fecioarei din scena Bunei Vestiri



Catedrala din Senlis, relief din Portalul Mariei

Portalurile laterale ale aceleiași fațade cuprind, în afară de scenele timpanelor, o serie de tipuri umane bine caracterizate, reprezentînd capodoperele Goticului, statuile: Sfîntul Mauriciu, numit Sfîntul Teodor (tipul cavalerului medieval), Sfîntul Ieronim (tipul intelectualului), Sfîntul Martin (tipul misionarului activ), Sfîntul Grigore (imaginea concentrării interioare).

Același program iconografic, datînd din prima jumătate a secolului al XIII-lea, este realizat, cu unele variații și uneori cu diferențe mari în calitatea artistică, și la fațadele catedralelor din Paris și Amiens. Cele două portale ale Catedralei Notre-Dame din Paris, al „Învierii" și „Încoronării Fecioarei", care reprezintă momentul unui echilibru perfect între decorație și arhitectură, precum și realizarea armoniei figurii umane și acordului relațiilor sale de ordin dramatic și plastic, au fost asemănate artei Partenonului. „Datorită unui om de geniu, arta se ridică aici la o înălțime pe care nu a depășit-o Evul Mediu. Nu se află nimic mai pur în arta creștină. Artistul ne introduce într-o lume unde răul nu pătrunde, și această impresie de candoare celestă ne este dată prin marile planuri ale fețelor și draperiilor și prin calmul supranatural al liniilor"*.

În aceeași perioadă a idealismului concepției omului din decorația celor două portaluri de la Notre-Dame din Paris, din prima jumătate a secolului al XIII-lea, se situează și fațada catedralei din Amiens. O adevărată sinteză a simplificării și idealizării tipului acestei umanități este figura lui Crist de pe stîlpul (trumeau) central al portalului fațadei vestice din Amiens („le Bon Dieu", către 1230), imagine a frumuseții umane spirituale. Această înfățișare a omului se depărtează de umanitatea vigu-

* É. Mâle, *op. cit.*, p. 179.

roasă, nediferențiată tipologic și încorporată încă zidului din „prima perioadă arhaică" a decorației de la Chartres, și se apropie de „marea pace monumentală" a decorațiilor celei de a doua perioade ale aceluiași monument.

În a doua jumătate a secolului al XIII-lea, îndeosebi la Reims și Paris, înfățișarea umană este dominată de eleganța formelor și de grație, bunăvoință și tandrețe în expresii.

Acest rafinament în imaginația și execuția tipurilor umane a fost numit de către Focillon „aticismul" artei din Champagne, iar perioada realizărilor acestei arte, aparținînd prin excelență domeniului emoției, afecțiunii și bunăvoinței umane, unită cu grația și frumusețea figurilor, drept „epoca praxiteliană" a sculpturii gotice*.

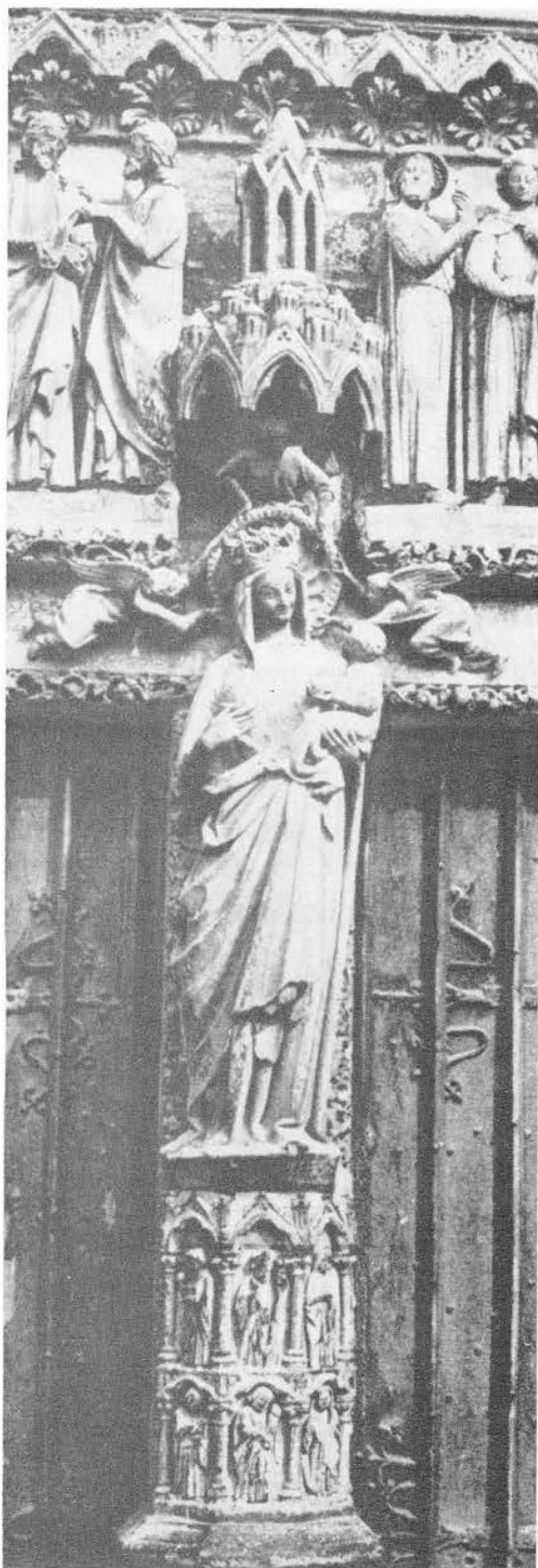
Modificarea, intervenită în iconografia fațadelor în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, corespunde tendinței de intensificare a laturii emotive în domeniul iconografiei gotice. Programul nou adoptă introducerea temelor suferinței și dramei calvarului lui Crist, rezervate pînă atunci interiorului. Fațada principală a catedralei din Reims prezintă, în planul inferior al decorației, „Apoteoza Fecioarei", pe frontonul portalului central, scena „Patimilor" pe frontonul nordic și „Cristul Judecător" pe cel sudic. Scena centrală a „Încoronării", cu atitudinea Fecioarei de mijlocitoare sentimentală a mîntuirii, pare a iradia, pe întreaga decorație, o tonalitate afectivă de dragoste și bunăvoință. Pentru prima dată, statuile se desprind de legăturile zidurilor pentru a exprima, prin atitudini și gestică, suplețea vieții și, prin expresie, afectivitate și spiritualitate.

În pervazul aceluiași portal central, scenele vieții Fecioarei, „Buna Vestire" și „Prezentarea la templu" sînt de o rară naturalețe în gesturi și mișcări, iar celebrul grup al „Vizitației" (cu Maria și Elisabeta, sculptat către 1285), prin tipul figurilor și modalitatea tratării draperiei, ridică problema imitației directe a unor modele antice. În același timp, „Fecioara cu pruncul" de pe stîlpul central al portalului, cu mișcarea ușor ondulată a trupului, cu zîmbetul binevoitor al figurii și cu eleganța draperiei, anunță tipul Fecioarelor Goticului tîrziu, în care sentimentele profane ale grației, cochetăriei și iubirii curtenitoare, noblețea și politețea, sînt unite cu puritatea iubirii reli-



* H. Focillon, *op. cit.*, p. 184.

Domul din Strasbourg,
figură din portalul transeptului sudic



gioase. Sub directa influenţă a acestui model se găseşte, spre exemplu, frumoasa Fecioară „La Vierge dorée" a stîlpului central al portalului Madonei de la catedrala din Amiens.

Portalul din dreapta al faţadei catedralei din Reims cuprinde statuile de o factură mai arhaică, de la începutul secolului al XIII-lea, ale unor personaje din Vechiul Testament. Portalul din stînga însă cuprinde, printre alte personaje, celebrul înger cu figura surîzătoare, „L'Ange au sourire", tipul graţiei tinereţii, frumuseţii şi spiritualităţii divine. Surîsul din Reims a avut un mare răsunet asupra artei sfîrşitului secolului. Figura surîzătoare a Arhanghelului Mihail, căutînd sufletele, în scena „Judecata" de pe timpanul central al catedralei din Bourges, ca şi bucuria întipărită pe figurile „aleşilor", sînt izvorîte din acelaşi sentiment şi atmosferă a primatului iubirii.

Domeniului afectiv al iubirii i se opune, în aceeaşi epocă, cel al suferinţei dramatice, al tristeţii şi lamentaţiilor legate de temele „Patimilor", introduse pentru prima dată în portalurile faţadelor catedralelor din Reims şi Rouen, apoi la cele din Nantes şi Strasbourg. Tema patimilor este narată în episoade multiple, iar „Cristul Crucificat" exprimă chinurile agoniei, în încovoierea trupului şi înclinaţia dureroasă a capului. În „Judecăţile din urmă", seninătăţii „aleşilor" se opun spaima şi anxietatea „damnaţilor". La Rampillon şi Bourges, în legătură cu tema „Judecăţii" apar nudurile celor înviaţi, reprezentaţi cu tinereţea simbolică, într-o mare varietate de atitudini şi expresii, dominate de anxietatea judecăţii iminente. Ştiinţa proporţiilor şi libertatea mare a mişcărilor dau viaţă acestor figuri, care sînt impresionante, cu toate simplificările detaliilor anatomice. Această cunoaştere sintetică a corpului explică frumoasele construcţii în

Catedrala din Amiens,
statuie pilastru din portalul Madonei



Domul din Köln,
detaliu din statuia pilastru



Domul din Köln,
Madona cu mantie, lemn vopsit

statuara monumentală, logica anatomică a draperiilor și, în cele din urmă, însuflețirea personajelor, prin varietatea atitudinilor și nuanțarea expresiei.

Influența sculpturii din Reims se resimte în jumătatea a doua a secolului al XIII-lea, în centrele apropiate, ca Rampillon, Amiens, Paris (la Notre-Dame și S-te Chapelle), sau la mari distanțe, atît în Franța (Bordeaux, Bayonne), cît și în afara granițelor ei, în Spania și Germania.

Tendințele spre grațios și sentimental, care în secolul al XIII-lea au păstrat o „elegantă ponderație", se intensifică în secolul al XIV-lea, odată cu evoluția concepției arhitecturii și apariția diversității școlilor naționale. După depășirea „epocii clasice", către jumătatea secolului al XIII-lea, arhitectura gotică se îndreaptă, la sfîrșitul secolului, către tipul numit „flamboyant", după stilul decorației, dominat de curbe și contracurbe (aspectul de flacără al liniilor apare deja la rozetele create către mijlocul secolului al XIII-lea). Structura arhitecturii însăși suferă profunde modificări, începînd cu complicația nervurilor bolților, care coboară la sol în mănunchiuri de colonete, și sfîrșind cu supraîncărcarea ornamentală a exteriorului, cu efectele sale de umbră și lumină, care maschează repartiția și echilibrul maselor arhitecturale.

Acest stil bogat, dominant în secolul al XIV-lea, a cărei eleganță prețioasă i-a atras denumirea de „manierist", s-a asociat cu o decorație monumentală figurală în care se reflectau principalele lui caractere. În figurația umană, grația este împinsă pînă



Isus și Ioan,
lemn vopsit,
Muzeul Castelului
din Stuttgart

la gracilitate, eleganța, pînă la cochetărie, expresia pînă la nervozitate, afectare și teatral. Statuia, desprinsă complet de cadrul arhitectural, permite mișcări ample, cu înclinații contrare ale axelor orizontale și ondulații longitudinale ale trupului. „Arta gotică a avut alexandrinismul său în Franța, de la 1250 pînă către 1350"*. Adevăratele tendințe manieriste se manifestă în Alsacia, la Strasbourg și la Magdeburg, Bamberg și Naumburg

La Strasbourg, tema „Morții Fecioarei" este reluată cu un dramatism exagerat care atinge teatralul (portalul transeptului sudic). Statuile apostolilor, situate între coloanele „Stîlpului Judecății", cîștigă o mare libertate de mișcare, pusă în slujba intensificării expresiei. Cele două figuri alegorice, binecunoscute, „Biserica" și „Sinagoga", de la portalul transeptului sudic, construite pe un canon de o înălțime neobișnuită, și pe contrastul tipologic între extrema gracilitate și plenitudinea formelor, exprimă teatral antagonismul sentimentelor, prin flexiuni și torsiuni ale corpului. Tema „Fecioarelor nebune" este un prilej al expresiilor dramatice ale tristeții, deznădejdii și lamentațiilor gesticulante („Fecioarele nebune" de pe poarta „Paradisului" a domului din Magdeburg datează din ultima treime a secolului al XIII-lea).

Dramatismul expresiei atinge un adevărat paroxism în figurile lui Ioan și ale Mariei din grupul „Răstignirii" din catedrala din Naumburg (către jumătatea secolului al XIII-lea). Cele „Douăsprezece figuri ale donatorilor", din corul aceleiași catedrale, reprezintă adevărate studii fizionomice și caracterologice. Cuplurile „Ekkehard și Uta" și „Regelinde și Hermann" sînt celebre în istoria figurației gotice. Varietatea expresiilor arătînd dispoziții sufletești, de la cele vesele la cele melancolice sau grave,

* H. Focillon, *op. cit.*, p. 184.

armurile cavalerilor și eleganța costumelor doamnelor, purtate cu o cochetărie naturală, ne introduc în lumea rafinată a nobilimii medievale. Urmele culorilor care animă discret figurile și suprafețele costumelor arată intențiile naturaliste inițiale. Noblețea trăsăturilor fizionomiilor, eleganța proporțiilor și a draperiilor, ponderea mișcărilor, discreția expresiilor, detașează figurile din lumea materială și le îndepărtează de tendințele expresioniste germanice, situîndu-le în sfera influențelor Goticului Francez, poate din Île-de-France sau Champagne.

Un alt teritoriu al dezvoltării manierismului gotic a fost arta spaniolă. Sculptura sa monumentală este influențată de cea franceză. Opera principală a secolului al XII-lea, portalul Catedralei Santiago de Compostela, aduce un dramatism puternic în scena ,,Judecata din urmă" și dă o animație, necunoscută artei franceze, mișcărilor și draperiilor apostolilor. Portalurile catedralelor din Burgos și Leon, din secolul al XIII-lea, sînt o interpretare în direcția manieristă a modelelor din Chartres și Reims.

Desprinderea totală a statuarei de arhitectură a avut ca rezultat tratarea personajelor într-o manieră realistă, împinsă adesea pînă la naturalismul iluzionist. Personajele reprezentate sînt apostoli, profeți, sfinți, însă tema de predilecție a statuilor izolate a fost ,,Fecioara cu pruncul". Modelele inițiale ale secolului al XIII-lea, nobilele ,,Fecioare din Amiens" (portalul nordic) și grațioasa ,,Vierge dorée" evoluează, fie către tipurile dominate de o eleganță aristocratică mondenă, fie către cele în care sentimentalismul și tandrețea merg pînă la copia gingașelor scene materne din viața de toate zilele. (,,Fecioara" din Biserica Marcoussis, Seine et Oise, secolul al XIV-lea).



Artus în fața izvorului frumos,
Muzeul din Nürnberg



Pierre de Clodion
Filip al III-lea, Biserica St. Denis

În Goticul German, dispoziția pesimistă și predilecția pentru subiectele de un dramatism brutal au avut o contraparte în tandrețea excesivă din scenele tratate în statuara izolată, cum sînt grupurile ,,Isus și Ioan" (către 1300, sau cel din muzeul din Stuttgart, 1330), ori în tema grației și gingășiei materne din numeroasele ,,Fecioare cu prunc", ,,Schöne Marien" din secolele XIV – XV, reprezentînd tipurile feminine cele mai variate, de la cele nobile cu trăsături idealizate (Köln sau Frieburg, către 1350), la tipurile populare individualizate ca înfățișare și vîrstă (Nürnberg, Köln, către 1450).

Una din laturile realiste ale Goticului din secolul al XIV-lea s-a dezvoltat în legătură cu portretul funerar. Statuile funerare din secolul al XIII-lea ,,les gisants" reprezentau defunctul, conform doctrinei ecleziaste, într-o imagine idolizată a vîrstei maturității eterne (33 de ani), aceea din momentul reînvierii. Imaginea convențională a unui somn pacific începe apoi să fie înlocuită cu înfățișarea dramatică a ultimelor momente ale vieții și, în cele din urmă, cu portretul defunctului, executat după modelele măștilor funerare. Astfel, imaginea ideală se transformă într-un portret realist, care fixează trăsăturile individuale ale personajului, adesea defavorabile ca aspect. Portretul, document istoric, este rezervat la început persoanei regale (primul cunoscut este ,,Portretul lui Filip cel Îndrăzneț") și înalților demnitari (Charles V de Beauneveu și Bertrand du Guesclin), însă tendința realistă nu se limitează la portretul funerar. Către mijlocul secolului al XIV-lea, statui izolate de sfinți încep să aibă înfățișări individuale, cum sînt în sudul Franței, ,,Apostolii" Capelei Cordelierilor din Toulouse, care par a prefigura arta lui Claus Sluter.

Unii istorici de artă atribuie progresul realismului în secolul al XIV-lea și influențelor artei flamande, a cărui stil, realist și anecdotic, este opus stilului francez, idealist și monumental.

Sculptura monumentală a goticului a urmat traiectoria arhitecturii, care a atins apogeul la sfîrșitul secolului al XIII-lea, în timp ce în secolul al XIV-lea, ,,goticul flamboyant" nu a făcut decît să modifice detaliile decorative ale marilor teme arhitecturale din epoca precedentă.

În domeniul plasticii, secolul al XIII-lea a înregistrat deplina eliberare a figurii umane de valorile decorative și funcționale, cărora fusese subordonată din secolul al XI-lea pînă la începutul secolului al XII-lea. În marile decorații ale catedralelor din Chartres sau Reims, cu toată libertatea plasticii, omul rămîne supus principiului spiritualității, reprezentînd un personaj anonim al imperiului grației. Realismul secolului al XIV-lea a fost calea spre afirmarea valorilor umane, spre coborîrea omului din supranatural în natură, odată cu despărțirea valorilor raționale de cele supraraționale.

Ceea ce istoricii de artă numesc ,,sfîrșitul Evului Mediu" a însemnat pentru reprezentarea omului proiectarea sa din lumea eternă, transcendentală, în lumea terestră, temporară.

Epoca nouă a antropocentrismului Renașterii, a imperiului cunoașterii raționale și a afirmării orgoliului uman, precum și a noilor sale relații cu universul, este pregătită de experiențele artei italiene, franceze și flamande din secolele XIV – XV.

# IMAGINEA OMULUI ÎN ARTA SFÎRȘITULUI EVULUI MEDIU

## Înfățișarea omului și emoția religioasă. Arta patetică și pitorească a secolelor XIII — XIV în Italia

Pentru analiza stilistică și morfologică a înfățișării omului în artă, delimitările epocilor istorice sînt mai puțin importante decît modificările concepțiilor și schimbările reale intervenite în reprezentările artistice. Dacă pentru diferite motive de ordin cultural și istoric, se consideră începutul Renașterii mijlocul secolului al XV-lea (1453, data cuceririi Constantinopolului de către turci), se poate constata că, într-o lungă perioadă de timp, anterioară sau posterioară acestei date, formele artei medievale și formele artei Renașterii se întrepătrund.

Pentru istoricii de artă care au privit în arta Renașterii latura realistă a reprezentării omului și naturii drept un caracter principal (Lionello Venturi), unii artiști ai secolelor XIII și XIV au fost socotiți drept „creatorii Renașterii". Acești artiști au plecat de la imaginea abstractă a lumii, de la „imaginea paradisului" pentru a ajunge la realitate, în timp ce artiștii Renașterii au plecat de la realitate pentru a ajunge la abstract. „În secolul al XIV-lea, artiștii au coborît pe Dumnezeu pe pămînt, iar în secolul al XV-lea au urcat pe om la Dumnezeu"*.

Cînd în deosebirea artei medievale de cea a Renașterii, s-a pus accentul pe modificarea spiritului culturii și a esteticii corespunzătoare, „creatorii Renașterii", Giotto și Sienezi, au fost considerați ca aparținînd artei medievale, în timp ce artiști ai Quattrocento-ului, ca Gentile da Fabriano sau Pisanello, au fost atașați esteticii Goticului internațional **.

În același timp, Realismul, meticulos cu prețuirea, fără alegere, a tuturor detaliilor naturii, din arta flamandă a secolului al XV-lea, a fost văzut mai degrabă ca un caracter al artei sfîrșitului Evului Mediu decît al începutului Renașterii, care subordonează totdeauna detaliul realist arhitecturii mari de ansamblu ***.

Operele pe care istoricii de artă actuali le situează la sfîrșitul Evului Mediu pot fi analizate din punct de vedere stilistic, atît prin caracterele medievale care le opun artei Renașterii, cît și prin unele caractere, deosebit de interesante, care anunță profundele modificări ale viziunii medievale. În acest mod poate fi scoasă în evidență continuitatea artelor celor două epoci, fără a se atenua deosebirile lor. Contrastul este mare, dacă

* L. Venturi, *Réalisme et classicisme en Italie (din R. Huyghe, „L'Art et l'homme,* Ed. Larousse, Paris, 1957—1958).

** H. Focillon, *op. cit.*, p. 184.

*** J. Huizinga, *Le déclin du Moyen-Âge*, Ed. Payot, Paris, 1932.



Giotto Intrarea în Ierusalim, frescă, Capela Scrovegni, Padova

se compară arta Quattrocento-ului italian cu arta medievală gotică, în punctul maxim al curbei lor ascendente. Dacă însă se consideră ceea ce în arta franco-flamandă a sfîrșitului Evului Mediu aparține Renașterii sau, invers, dacă se pun în evidență elementele medievale persistente în plină Renaștere, continuitatea formelor artistice străbate prin diferențierea celor două culturi.

Unul din caracterele cele mai importante ale artei medievale, relevat de toți istoricii de artă, este funcțiunea sa dominant utilitară, într-o epocă în a cărei cultură vizualul juca un rol deosebit de important. Arta monumentală gotică este în primul rînd un program iconografic al învățămîntului religios și laic. Ea cuprinde rezumatul cunoștințelor umane, subordonate interpretării teologice. Artistul însuși este un participant și un practicant al acestui învățămînt. Obiectivul central al artei asigură progresul tehnic și măiestria artistică. El este mobilul principal al evoluției formelor și tendinței spre perfecțiune. Arta laică a fost și ea încorporată vieții și, anume, legată de instituția cavalerismului, cu ritualurile sale războinice sau distractive, de iubirea curteană, cu atmosfera poetică și sărbătorească a întîlnirilor organizate în jurul acesteia. „Semnificația și

destinaţia artei aveau întotdeauna întîietate asupra valorii pur estetice, deoarece ea trebuia să dea strălucire şi intensitate formelor principale ale vieţii medievale: credinţei, instrucţiunii, muncii, avîntului faptelor cavalereşti, luxului şi plăcerilor mondene"*.

Ideea unei arte care consideră frumuseţea ca demnă de admirat pentru valoarea sa proprie, noţiunea creaţiei acestei frumuseţi după anumite norme raţionale, precum şi distincţia între artă şi artizanat, au fost idei noi ale Renaşterii. Artistul medieval trebuia să rezolve uneori comenzi ale căror subiecte erau prescrise pînă în cele mai mici detalii (de exemplu „La Vierge de la Miséricorde", comandată în 1452 de către Pierre Cardad lui Enguerrand Quarton, şi pentru care i se indica pictorului, nu numai subiectul şi numărul personajelor, dar şi toate elementele peisajului, precum şi simbolismul lui religios).

Maximum de exigenţă faţă de subiect trebuia însă să fie satisfăcut în arta portretului, în imaginile „donatorilor" tablourilor religioase, în portretele funerare sau în portretele făcute în scopul „recomandaţiilor în căsătorie" (Jan van Eyck a fost trimis în 1428 de Filip al III-lea cel Bun, în Portugalia, pentru a picta o prinţesă pe care regele voia să o ceară în căsătorie). Amatorul de artă, colecţionarul şi artistul care creează liber subiectul operei de artă nu existau în Evul Mediu; ei s-au născut în Renaştere.

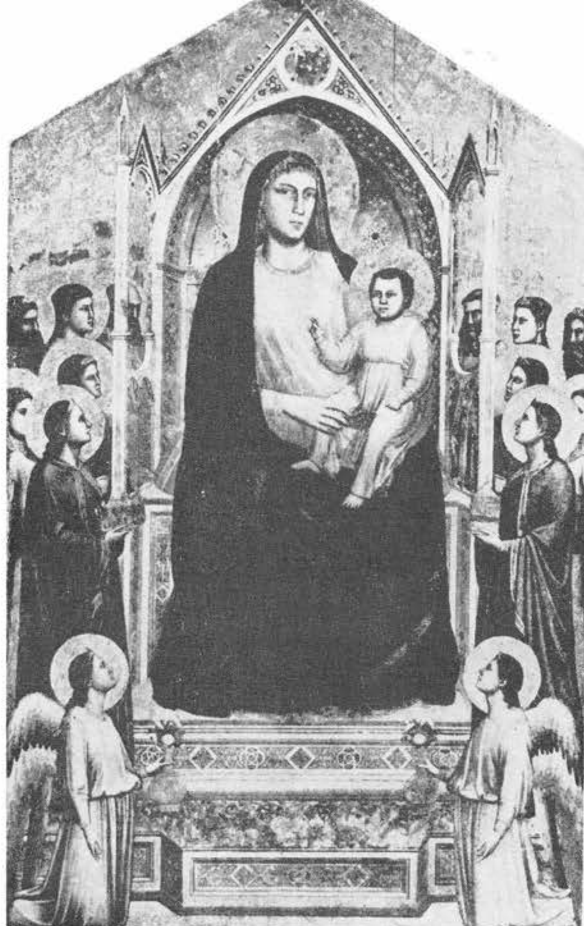
O altă trăsătură a artei medievale tîrzii, relevată de asemenea de J. Huizinga, este lipsa de demarcaţie precisă între noţiunile de frumos şi cele de bogat, fastuos, luxos. În acord cu exuberanţa decorativă a arhitecturii goticului flamboyant, arta sfîrşitului Evului Mediu a suferit de o supraîncărcare a formelor decorative, a personajelor şi coloritului. Costumul nobilimii şi în special moda franco-burgundă masculină şi feminină din secolele XIV–XV, una din cele mai excentrice cunoscută în istorie, prin luxul şi bogăţia podoabelor, era un prilej de exaltare a coloritului şi ornamentului linear al picturilor şi anluminurilor epocii.

René Huyghe relevă două fenomene caracteristice ale artei sfîrşitului Evului Mediu: realismul curtean şi realismul popular**. Ambele au fost legate de fenomenele sociale care s-au desfăşurat paralel la sfîrşitul Evului Mediu: decăderea aristocraţiei feudale, măcinate în lupte neîncetate, şi ascensiunea burgheziei, bazate pe forţa

* J. Huizinga, *op. cit.*, p. 197.
** R Huyghe, *La fin du Moyen-Âge et la poussée réaliste (din R. Huyghe, „L'Art et l'homme"*, Ed. Larousse, Paris, 1957–1958).



Giotto
Uciderea pruncilor, frescă, Capela Scrovegni, Padova



Giotto Madonă pe tron, lemn, Florența

comercială și financiară și pe spiritul pozitiv în gîndire și în viața practică.

În momentul declinului feudalității, aristocrația retrăiește și admiră, în artă, valorile sociale și etice ale trecutului cavalerismului: onoarea și vitejia războinică și, în același timp, luxul, iubirea curteană și petrecerile sportive și galante. Arta aristocratică utilizează realismul anumitor detalii din natură, pentru a le situa în istorii romanești și în cadre imaginare feerice. Sfera artei religioase se întrepătrunde cu aceea a artei profane curtene, însă realismul celor două arte este, după cum s-a arătat, rezultatul unui „irealism spiritual"*.

Pe de o parte, arta profană utilizează elementul realist pentru a da forță imaginarului, pe de altă parte, arta religioasă, aflată sub influența teatrului religios (al „misterelor"), uzează de punerile în scenă pentru a crea iluzia obiectivității. Trăsătura principală a acestei arte irealiste este o accentuare a liniarului elegant, „gotic" și a coloritului ornamental al anluminurilor. Prototipul său este arta franco-flamandă a curții din Berry, din jurul anului 1400, care s-a aflat la originea „stilului gotic internațional" în pictura apuseană.

„Realismul burghez" a fost îndeosebi creația artei flamande. El s-a manifestat atît în sculptură, cît și în pictură și se situează la hotarele artei medievale și ale artei Renașterii. Înclinația spre redarea aparenței vizibilului și adevărului optic, pentru analiza meticuloasă a realității, pînă la consemnarea detaliilor celor mai mărunte, complicația și aglomerația formelor în compoziție, sînt caracterele cele mai importante ale artei sfîrșitului Evului Mediu. În același timp, creația unei arte religioase și profane desprinse de regulile ordonatoare ale marii arhitecturi, căutarea regulilor intrinseci ale operei izolate, precum și a propriei sale valori expresive, ca în arta lui Claus Sluter sau Van Eyck, sînt caractere care țin de arta Renașterii.

În modificarea imaginii omului în arta italiană, pictura a fost cu mult mai importantă decît sculptura, iar, în pictură, personalitatea lui Giotto a fost aceea care a jucat rolul sculpturii gotice în creația noului stil. Importanța novatoare a artei lui Giotto s-a manifestat atît în concepția iconografiei, pe care a adaptat-o la o nouă sensibilitate, cît și în viziunea picturii, a cărei orientare către realism a influențat pictura italiană pînă către începuturile secolului al XV-lea.

„Dante Alighieri, în poezie, și Giotto, în pictură, au încheiat o epocă de istorie artistică pentru a inaugura o alta. Istoria criticii de artă trebuie să țină



* H. Focillon, *op. cit.*, p. 184.

**Masaccio**
Capete de apostoli,
fragment de frescă,
S. Marco del Carmini, Florenţa



**Masaccio**
Scene, detaliu, S. Marco
del Carmini, Florenţa

seama de ei: de Giotto, pentru că a inspirat noi idei scriitorilor, de Dante, pentru că ideile sale asupra artei, cu toate că evoluînd într-o lume tradițională, au indicat cerințele noi"*. Dante se inspiră din iubire, sensibilă sau suprasensibilă, aceasta reprezentînd identitatea sensibilului și misticului, fundamentul acelui „dolce stil nuovo". El are o nouă și adîncă încredere în forța imaginației ca activitate sensibilă și umană, ceea ce anunța era Renașterii. De aici nemulțumirea față de ornamentația medievală pe care Sfîntul Bernard o înfierează astfel: „Pretutindeni se vede apărînd o mare și bizară varietate de forme, încît se citesc mai degrabă marmorele decît manuscrisele, și se ocupă ziua întreagă pentru a admira aceste lucruri în detaliu, decît să se mediteze la comandamentele lui Dumnezeu". Dante, de asemenea, s-a opus excesului decorativ medieval: „Este un frumos gen de retorică atunci cînd, exterior, lucrul pare să se despoaie de frumusețe și, interior, în realitate se înfrumusețează". Această despuiere aparentă de frumusețe, pentru o rigoare artistică și o concentrare spirituală, este admirată de Boccaccio la Giotto: „Giotto a adus la lumină arta îngropată de secole sub erorile acelora care au pictat mai mult pentru a încînta privirea ignoranților, decît pentru a place spiritului înțelepților". În cadrul acelorași legături dintre literatură și plastică, se mai pot menționa scrierile despre artă ale lui Petrarca, Sacchetti, Filippo Villani și, în cele din urmă, ale lui Cennino Cennini.

Petrarca, în scrierile fragmentare despre artă, care trebuiau să alcătuiască un tratat, inspirat din Plinius, disprețuiește arta epocii sale pentru a lăuda exclusiv arta Antichității, deschizînd astfel acea faimoasă dispută, numită în Franța, „querelle des anciens et des modernes". Petrarca afirmă, de asemenea, superioritatea sculpturii asupra picturii, deși este un admirator al prietenului său Simone Martini, pe care-l compară cu Virgiliu și-l socotește superior lui Zeuxis.

În 1381–1382 Filippo Villani, scriind o carte despre Florența, schițează primele „vieți" ale cîtorva artiști. Tot după Plinius, el afirmă superioritatea pictorilor asupra maiștrilor în „artele liberale". Aceștia învață după principiile științifice, în timp ce artiștii trebuie să traducă ceea ce simt. Superioritatea este aceea a geniului artistic asupra instrucției savantului. Vorbind de pictorii florentini, Villani îi compară cu cei ai Antichității, atribuindu-le meritul de a fi reînviat o artă moartă, lipsită de vlagă. Primul dintre aceștia a fost Cimabue, care a mers pe calea imitației naturii, apoi Giotto, comparabil cu pictorii Antichității și care



Luna mai, miniatură anluminată, Muzeul Condé

* L Venturi, *Histoire de la critique d'art*, Ed. de la Connaissance, Bruxelles, 1938.


Scene din viaţa curteană, frescă, Palatul Borromeo, Milano

a redat demnitatea artei, urmat de discipolii săi, Stefano, maestru în anatomie, Taddeo Gaddi, excelînd în arhitectura fondurilor, şi Maso, deosebit prin graţia şi delicateţea stilului.

Către sfîrşitul secolului al XIV-lea, a apărut celebra „Carte asupra artei" a lui Cennino Cennini, consemnînd doctrina pe care o învăţase de la Agnolo Gaddi, fiu al lui Taddeo, elevul lui Giotto. După el, „Giotto a tradus arta de a picta din greacă în latină, ceea ce l-a făcut modern".

Cu toate că tratatul lui Cennini este plin de reţete practice, el reprezintă un avans considerabil faţă de tratatele călugărului Teofil sau călugărului Denis de Fourna. Aceştia voiau să înveţe pe alţii cum se decorează „casa lui Dumnezeu", în timp ce Cennini dorea să înveţe cum se pictează. Vorbind despre raportul artei cu natura şi al ucenicului cu maestrul, despre culoare şi desen, despre nevoia de iubire şi pericolul eclectismului, ca şi despre calităţile imaginaţiei artistice, el spunea: „... pentru puţina imaginaţie pe care ţi-a dat-o natura, vei folosi o manieră care este a ta şi aceasta nu va putea fi decît bună, pentru că mîna şi inteligenţa ta, după ce s-a obişnuit să culeagă întotdeauna florile, nu va şti să culeagă spinii" ... „Ghidul cel mai perfect şi cel mai bun conducător este studiul după natură. Acesta depăşeşte toate celelalte exemple; încrede-te în el cu o inimă curajoasă, mai ales dacă începi să ai puţin sentiment în desen" ... „De îndată ce vei putea, învaţă sub conducerea unui maestru şi părăseşte-l cît mai tîrziu".

„Sentimentul" în desen este stilul, care se învaţă sub conducerea unui maestru şi cu care trebuie să întîmpini natura. Natura trebuie corectată prin stil şi stilul prin natură. Inspirîndu-se din Quintilian, Cennini laudă virtuţile „fanteziei": „Pentru arta pe care o numim arta picturii este nevoie de imaginaţie şi, cu ajutorul operaţiilor mîinii, să găseşti lucruri nevăzute şi să faci să fie văzut ca real, ceea ce nu există".

Arta de care vorbeşte Cennini este arta lui Giotto, aceea în numele căreia Cennini cere artistului iubire şi nobleţe. Individualismul Renaşterii este

deja anunţat în elogiul personalităţii artistului: „Dacă începi să imiţi azi un maestru, mîine altul, nu vei avea nici ştiinţa unuia, nici a celuilalt, vei dori să faci cînd ca unul, cînd ca altul şi nu vei obţine nimic perfect". Tot din experienţa picturii lui Giotto, Cennini afirmă că baza artei este desenul şi culoarea, însă desenul nu este cel material, ci este „desenul în cap", adică prima idee a imaginii, ceea ce este opus practicii sau meseriei.

Alături de Cennini, Vasari l-a considerat pe Giotto ca pe adevăratul creator al picturii moderne. Noul limbaj pictural şi începuturile tehnicii reliefului au putut fi influenţate de arta sculpturii lui Nicola Pisano şi a fiului său Giovanni, contemporan cu Giotto, iar nu direct de Antichitate, a cărei influenţă în concepţia plastică a Renaşterii va fi valorificată mult mai tîrziu, în Quattrocento.

Opera lui Giotto este legată, ca şi aceea a lui Dante, de creştinismul medieval, modificat şi îmbogăţit prin influenţa misticismului Sfîntului Francisc din Assisi cu valorile sentimentale ale emoţiei religioase dramatice şi cu sensul pitorescului şi situarea evenimentelor religioase în cadrul uman*. Tradiţia iconografiei medievale bizantine, fastuoasă şi hieratică, sau gotică, nobilă însă distantă, este pentru prima dată reînnoită prin introducerea scenelor care ilustrează viaţa Sfîntului Francisc.

În frescele Bisericii superioare din Assisi, Giotto povesteşte evenimentele din viaţa sfîntului cu o semnificaţie umană şi spirituală („Renunţarea la bunurile pămînteşti", „Predica ţinută păsărilor", „Moartea Seniorului Celano", „Predica înaintea Papei Honorius al III-lea" şi alte episoade din activitatea lui, cunoscute din „Povestirile Sfîntului Bonaventura"). Naraţiunea se centrează îndeosebi asupra episoadelor dramatice şi sentimentale ale unei istorii aproape contemporane, situate în decorurile familiare ale peisajelor sau arhitecturilor din Assisi şi Arezzo. Chiar atunci cînd Giotto abordează iconografia religioasă tradiţională (în frescele Capelei Arena din Padova a familiei Scrovegni), lumea celestă este coborîtă la dimensiunile umanităţii şi prezentată sub aspectele ei lirice, emoţionale sau dramatice. Conform interpretării franciscane a doctrinei creştine, Giotto a dat o importanţă neîntîlnită încă ciclului iconografic al vieţii Fecioarei, dominat de impresionanta scenă a „Bunei Vestiri", apoi ciclurilor „Vieţii şi morţii lui Isus".

Prin noua concepţie iconografică şi prin intensitatea sentimentului pe care îl transmite, arta lui Giotto se separă de teologia dogmatică şi didactică medievală şi se leagă de arta religioasă a secolelor următoare, care apelează la sensibilitatea umană şi latura emoţională plină de tandreţe şi afecţiune, la experienţa interioară a sentimentelor, iar nu la raţiune sau la convingerea intelectuală.

Ceea ce caracterizează înfăţişarea omului în creaţia lui Giotto este nu atît frumuseţea, cît forţa morală, emanată de trăsăturile nobile şi de atitudinile şi gesturile de o simplitate şi naturaleţe convingătoare. Umanitatea lui Giotto este adusă la înfăţişarea şi manifestările afective tipice, păstrînd simplitatea, solemnitatea şi grandoarea participării la istoria sacră. „Prin opera lui Giotto – spune Venturi – omul pătrunde în istoria sacră, ca în propria lui istorie". Tipurile sale sînt robuste, cu trăsături regulate, detaşate de fond prin contururi simple şi un clar obscur atenuat. Draperia redusă la cutele esenţiale conferă corpurilor monumentalitatea unor statui antice.



* L. Bréhier, *op. cit.*, p. 174.



**Pisanello**
Viziunea Sfîntului Eustaţiu, protectorul animalelor, National Gallery, Londra

După sistemul medieval, naraţiunea este divizată în scene succesive, detaşate pe fonduri de arhitecturi exterioare sau interioare, ori situată în peisaje cu elemente naturale schematice, creînd ecrane cu o adîncime spaţială redusă. G i o t t o păstrează încă, în unele reprezentări, proporţiile morale ale personajelor, după sistemul bizantin („Crucificarea" din Capela Arena din Padova; „Madona" din Muzeul Assisi din Florenţa), însă tendinţa realistă şi naturaleţea îl duc la cele mai variate rezolvări compoziţionale (în „Cina" din Capela Arena, o parte din personajele din jurul mesei sînt aşezate cu spatele la spectator).

Influenţa lui G i o t t o nu a fost atît de importantă prin opera colaboratorilor şi continuatorilor lui direcţi (T a d d e o G a d d i, B e r n a r d o D a d d i), cît prin introducerea definitivă în arta italiană a unor valori de ordin moral şi plastic: umanizarea istoriei sacre, nobleţea şi maiestatea figurii umane, gravitatea şi măsura expresiei, odată cu valorile tactile ale formelor, cu simplitatea volumelor şi echilibrul compoziţional.

Dacă G i o t t o aduce în pictură valorile plastice, tactile, Şcoala sieneză cultivă mai mult valorile liniare, expresivitatea caligrafiei decorative, de influenţă miniaturală franceză. Aceasta se adaugă însă influenţei iconografice şi plastice bizantine şi, anume, influenţei artei monastice şi populare a Italiei Meridionale, interpretată de sienezi cu libertate şi fantezie, în tratarea omului şi peisajului. Revoluţia morală şi accentele emoţionale de origine franciscană au găsit un corespondent expresiv în arta bizantină monastică, patetică şi sentimentală. Astfel se explică marea asemănare a operelor trecentiştilor sienezi şi florentini cu mozaicurile din Kariye-Djami şi frescele bisericilor din Mistra (secolul al XIV-lea).

D u c c i o d i B u o n i n s e g n a uneşte „maniera greacă" cu eleganţa liniară gotică. El păstrează fondurile de aur bizantine şi atmosfera aspaţială şi atemporală

a iconografiei religioase orientale. Plasticitatea figurilor este înlocuită cu transparența unui colorit bogat și nuanțat, însă hieratismul bizantin face loc unei naturaleți a mișcărilor, impregnată de sentimentalism, și unei noblețe și eleganțe a trăsăturilor și proporțiilor personajelor (opera principală a lui Duccio este „Maestà", marele altar executat la maturitate, în 1311, pentru catedrala din Siena).

Eleganța concepției omului atinge un adevărat rafinament în opera lui Simone Martini. Elev al lui Duccio, Martini cultivă culoarea și linia cu un sens decorativ și ornamental, introducînd detaliile realiste într-o atmosferă poetică de vis și irealitate. El trece drept un pictor al aristocrației medievale pe care a cunoscut-o la curtea regelui Robert d'Anjou, la Napoli, fixînd înfățișarea ei istorică în lucrări de sinteză, ca în tabloul „Încoronarea regelui" (Napoli) și în cunoscutul portret ecvestru al „Condotierului Guidoriccio da Fogliano" (Palatul municipal din Siena). În opera religioasă, Martini introduce aceeași eleganță aristocratică a figurilor (Buna Vestire din panoul central al altarului Sf. Ansano din Muzeul Uffizi, Florența), unită cu o grație extremă, care apare în stilul gotic internațional, un secol mai tîrziu.

Spre deosebire de Simone Martini, considerat ca „cel mai mare bijutier al picturii", datorită arabescului liniar și coloritului de anluminuri al lucrărilor, ultimii mari trecentiști sienezi, Ambrogio și Pietro Lorenzetti, se disting, unul, prin progresul realismului pitoresc (detaliul peisajului urban din fresca „Guvernarea înțeleaptă" din Palatul comunal din Siena), celălalt, prin dramatismul intens, calitate unică la sienezi („Coborîrea de pe cruce", Biserica Sfîntului Francisc din Assisi).

# Stilul curtean internațional

Stilul curtean internațional este denumirea dată facturii unor opere cu caracter religios sau profan din diverse ramuri ale picturii (tablou de șevalet, frescă, anluminuri) sau al artelor decorative (vitralii, tapiserii, broderii), create în mai toate țările apusului Europei, în a doua jumătate a secolului al XIV-lea și prima jumătate a secolului al XV-lea. Acest stil, numit încă și „curtean francez", este legat de moda subiectelor profane, galante, apărute în pictură încă spre sfîrșitul secolului al XIII-lea, la curțile luxoase ale aristocrației. Subiectele preferate erau: „Grădinile iubirii", reprezentînd perechi sau grupuri de îndrăgostiți, vînătorile și serbările galante. Aceste picturi, care decorau rezidențele regale și princiare, sînt cunoscute, în cea mai mare parte, din izvoarele indirecte ale anluminurilor sau tapiseriilor, precum și din descrierile literare din „Le Roman de la rose", din secolul al XII-lea. Sienezii din secolul al XIV-lea, Simone Martini și Ambrogio Lorenzetti, nu sînt străini de gustul aristocratic și de stilul curtean francez al secolului al XIII-lea.

Stilul curtean internațional se cristalizează la sfîrșitul secolului al XIV-lea în atelierele curții ducelui Jean de Berry, unde se întîlnesc influențele italiene, franceze și flamande, sub denumirea de artă franco-flamandă. Centrele principale de dezvoltare

a noului stil sînt Parisul, sub domniile lui Carol al V-lea și al VI-lea, și curțile Ducilor din Berry și din Bourgogne. Acestui stil aparțin celebrele anluminuri executate pentru Ducele Jean de Berry de către frații Limbourg, „Les très riches heures du Duc de Berry" (1411–1416). În această operă, detaliile realiste ale naturii sau ale arhitecturii castelelor sînt utilizate pentru crearea atmosferei romanești legate de muncile și, mai ales, de plăcerile aristocrate, vînătoarea și promenadele. Noul canon al figurii umane este desăvîrșit în tipurile exagerat de înalte, suple și grațioase, cu gesturi care amintesc eticheta curteană și cu o bogăție princiară a costumelor și podoabelor (ilustrațiile: „Luna august", „Ducele de Berry la masă", „Regina unei curți a iubirii ducîndu-se la o serbare galantă cîmpenească" sau „Luna Aprilie", cu pregătirile unei serbări galante cîmpenești).



Pisanello
Principesă din Casa de Este, Paris

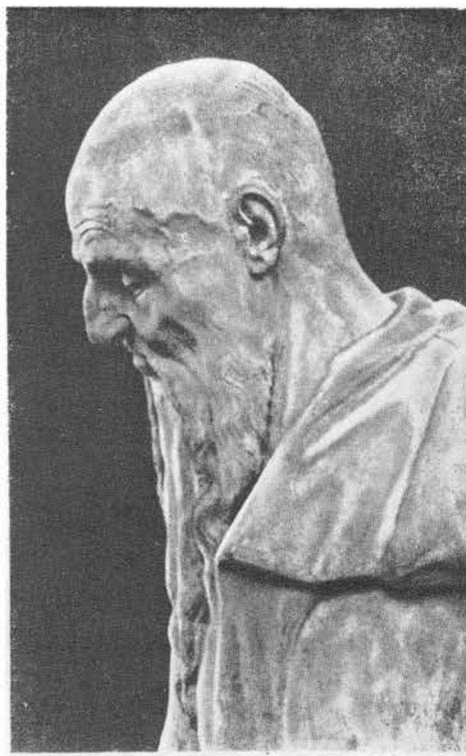
Moda artei curtene franceze, care a suferit influențe puternice italiene, se răsfrînge mai ales asupra Italiei de la sfîrșitul secolului al XIV-lea și începutul secolului al XV-lea. Frescele Palatului Borromeo din Milano sînt imaginea mărită a stilului miniatural al anluminurilor franceze, atît în ceea ce privește extrema gracilitate și eleganță a tipurilor masculine și feminine, cît și în privința modei costumelor, podoabelor și coafurilor, al căror lux și somptuozitate ating extravaganța.

Influența franceză este vizibilă asupra artei lui Gentile da Fabriano, care transpune și el în arta monumentală elementele principale ale stilului miniatural franco-flamand, figurile umane aristocrate, al căror ideal este „le prince charmant", cortegiile strălucitoare, costumele elegante și pitorești („Adorația regilor magi", Galeriile Uffizi, Florența), evocînd atmosfera reuniunilor galante („Judecata lui Paris", Muzeul Bargello, Florența).

„L'esprit courtois et chevaleresque" are un ultim reprezentant în Italia secolului al XV-lea, în Pisanello, elev și colaborator al lui Gentile da Fabriano. Una din puținele opere pictate, rămase de la el, „Sfîntul Gheorghe salvînd prințesa din Trapezunt" (Castel Vecchio, Verona, 1436), amintește atmosfera romanelor cavalerești medievale și vădește înrudirea cu „Adorația magilor" a lui Fabriano. Cît privește „Viziunea Sfîntului Eustache" (National Gallery, Londra), ea pare a fi copia unei tapiserii franceze din timpul lui Carol al V-lea. Interesul pentru stilul înfățișării și modei aristocrate de la curtea din Berry este vădit în desenul din Chantilly,



Martini
Condotierul Guidoriccio de Fogliano, frescă, palatul Public, Siena



Sluter
Profetul Isaia, detaliu din figurile soclului fîntînii Puțul lui Moise, Mănăstirea Champmol, Dijon

reprezentînd două figuri de nobili, bărbat și femeie, cu proporțiile gracile și costumele de o eleganță rafinată, caracteristică miniaturilor fraților L i m b o u r g. Portretele pictate, eleganta prințesă din fresca „Sfîntului Gheorghe" și „Portretul Ginerva d'Este" (Luvru, 1433), par a reprezenta fizionomia tipurilor aristocrației feminine a stilului curtean. Eleganța costumului și coafurii, la prima, și finețea profilului, cu fruntea epilată, la a doua, arată, în același timp, moda îmbrăcămintei și cosmeticii, și preferințele pentru o anumită formă corporală feminină de o extremă gracilitate, care a alcătuit idealul cavalerismului medieval.

Ceea ce îl desparte însă pe P i s a n e l l o de stilul artei curtene este spiritul de observație fin și tendința la individualizare a trăsăturilor fizionomiei umane. Aceste calități le-a valorificat din plin în opera sa de medalist (medaliile cu portretele: „Leonello d'Este", protectorul său, „Cicilia Gonzaga" și „Novello Malatesta"). Prin opera de portretist, prin interesul multilateral pentru formele naturii, ca și prin modul analitic de a le privi și trata (cum se vede în studiile de animale, Muzeul Luvru, Paris), P i s a n e l l o se situează printre artiștii „moderni" ai Renașterii.

Evaziunea în domeniul visului și irealului, trăsătura caracteristică a stilului internațional, este semnul declinului unei civilizații care evocă imaginar valorile trecutului,

cavalerismul instituit sub imperiul credinţei, onoarei şi iubirii. Interpretările particulare ale stilului franco-flamand în diversele ţări în care s-a răspîndit (Boemia, Austria, Renania, Anglia, Spania) au constituit o artă cosmopolită a secolului al XIV-lea, oglindind criza manieristă a artei sfîrşitului Evului Mediu. Ea poartă semnele caracteristice ale tuturor curentelor manieriste: evocarea unei atmosfere ireale, cu ajutorul elementelor realităţii, uneori rare, sau deosebite, şi cultivarea unor valori formale, considerate ca scopuri în sine.

# Omul Realismului Franco-Flamand din secolul al XV-lea

În secolul al XIV-lea, odată cu diminuarea entuziasmului religios, încetează marile construcţii colective ale catedralelor, care sînt înlocuite cu fundaţiile individuale de mică amploare ale nobililor sau negustorilor bogaţi. Sculptura monumentală a marilor faţade face loc ornamentaţiei portalurilor sau monumentelor modeste. În acelaşi timp, se înmulţesc altarele sculptate, tripticele şi tablourile de şevalet.

Avansul Realismului în reprezentarea omului este legat de preferinţele estetice ale burgheziei în ascensiune, în sînul căreia apar mecenaţi ai artei, care impun gustul lor aristocraţiei în declin.

Realismul picturii franco-flamande este precedat de cel al sculpturii care, prin tehnica policromiei, deschide drumurile „trompe l'œil-ului" pictural. La rîndul ei, sculptura, sub influenţa reprezentaţiilor teatrale ale misterelor religioase, se orientează către spectacolele veridice ale vieţii, văzute sub latura expresivităţii sau a relaţiilor dramatice, caractere care se transmit, de asemenea, picturii.

Focarul civilizaţiei şi artei occidentale devine, pentru un secol, Burgundia, odată cu instalarea primului duce de Valois, Filip al II-lea cel Îndrăzneţ, protectorul lui Claus Sluter. Aceeaşi faimă culturală a avut-o al treilea duce din aceeaşi familie, Filip cel Bun, care a mutat centrul de gravitaţie al culturii de la Dijon, din Burgundia, în Flandra, la Gand, avînd ca artişti preferaţi pe fraţii Van Eyck.

Claus Sluter, de origine olandeză, este unul din artiştii care se situează la hotarele artei medievale şi artei Renaşterii. Lucrările poartă amprenta puternicei sale personalităţi într-o epocă în care sculptura era încă o operă colectivă. În acelaşi timp, sculptura sa, deşi păstrează încă o funcţie decorativă, nu este legată într-atît de arhitectura monumentului, încît să-şi piardă valoarea artistică autonomă. Ea se situează la egală distanţă de lumea ideală a figurilor teologice şi de cea reală a personajelor observate în natură, mergînd uneori pînă la individualizarea înfăţişării şi expresiei. Realismul său este moderat, fiind încă legat de cadrele convenţiilor teologice.

Opera sa cuprinde figurile portalului mănăstirii din Champmol (mănăstire şi capelă funerară a ducilor de Burgundia), „Puţul lui Moise", şi o parte din sculpturile mormîntului lui Filip al II-lea cel Îndrăzneţ, din aceeaşi mănăstire.



Portalul mănăstirii este ornamentat, de o parte și de alta a intrării, cu figurile ctitorilor, F i l i p c e l Î n d r ă z n e ț și soția sa M a r g a r e t a d e F l a n d r a, îngenuncheați, în pozele „donatorilor" și străjuiți de sfinții protectori, „Sfîntul Ioan Botezătorul" și „Sfînta Caterina", ambii așezați înapoia donatorilor în picioare, reprezentați cu dimensiunile mărite ale scării morale.

Ansamblul reprezintă o acțiune dramatică; atitudinea de meditație pioasă a ctitorilor contrastează cu energia protectorilor care intervin pentru ei, îndreptîndu-și privirile spre „Fecioara cu pruncul" de pe stîlpul central al portalului. Statuile protectorilor sînt interesante prin energia detașării formelor complicate ale draperiilor, care ascund complet anatomia personajelor și subliniază doar sensul mișcării lor. Logica cu care draperia, mai fină, dar tot atît de complicată, urmează formele și mișcarea în statuia Fecioarei, a făcut discutabilă atribuirea ei lui S l u t e r. Robustețea formelor, fizionomia viguroasă și energia expresiei o îndepărtează de frumoasele Fecioare flamande ale secolului al XIV-lea, cu care a fost asemănată, și o apropie mai mult de realismul puternic al profeților din opera tîrzie a lui S l u t e r, „Puțul lui Moise".

Din această lucrare, care inițial avea ca centru scena calvarului lui Crist, se păstrează astăzi doar piedestalul cu șase fețe, purtînd statuile celor șase profeți, străjuite de cîte un înger cu aripile deschise, așezat la partea superioară a fiecărei muchii (capul și bustul lui Crist sînt singurele fragmente rămase din drama calvarului, care reprezintă inițial întreaga scenă teologică: „Crist crucificat", „Fecioara, Maria Magdalena" și „Sfîntul Ioan"). În

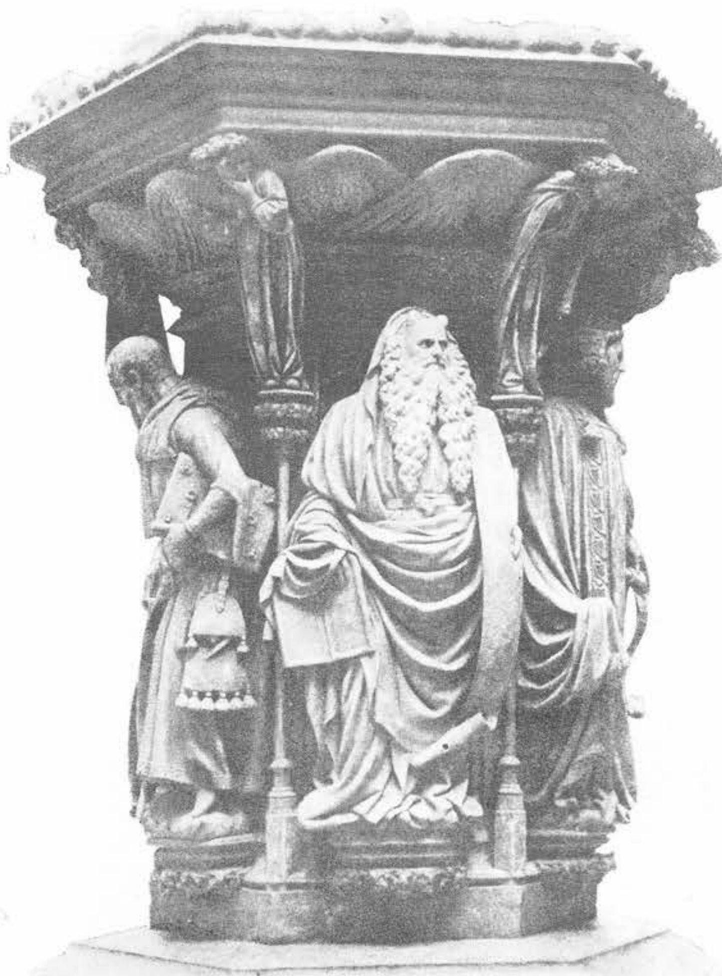
Sluter
Madona cu pruncul,
stîlpul central al portalului
de la Mănăstirea Champmol, Dijon

imaginile profeților apare opera modernă a lui S l u t e r: interpretarea realistă, cu un puternic accent al fanteziei personale, a unor personaje cunoscute prin prisma convențiilor teologice.

Creația unor tipuri corporale și fizionomice și punerea în relație a fiecărei personalități cu rolul istoric este opera unui geniu, care precede și anunță, cu un secol înainte, arta lui M i c h e l a n g e l o.

S l u t e r nu cunoștea anatomia și canoanele Antichității. Întreaga forță a personajelor este concentrată în fizionomie, atitudine și gestică. Profeții au corpurile viguroase, cu bustul scurt, mergînd spre tipul scund și gros. Ei sînt acoperiți cu draperii bogate, care subliniază, nu anatomia, ci atitudinea și gestica, și contribuie, astfel, la intensificarea expresiei. În fiecare detaliu, ca și în ansamblu, adevărul teologic, care în secolul al XIII-lea domina concepția reprezentării, uniformizînd personajele, este pus de acord, la S l u t e r, cu principiul personificării și intensificării expresiei, rezumate pentru fiecare prin textul filacterei pe care o poartă în mînă.

Cel mai impresionant este Moise, a cărui față, încadrată de o barbă imensă, emană aceeași energie ca și statuia lui M i c h e l a n g e l o. Se recunosc apoi personalitățile fiecărui profet, în raport cu rolul biblic: Zaharia, imaginea tristeții copleșitoare, vizibilă în trăsăturile figurii și în tonusul prăbușit; Daniel, profetul elocinței exprimînd o activitate latentă, prin corpul drept, capul ridicat și gura întredeschisă; Isaiia, bătrînul decepționat și descurajat, cu capul și corpul înclinat lateral; Ieremia, tipul cărturarului absorbit în lectura Bibliei, și David, cu o alură maiestuoasă, regească. În afară de diferențierile de vîrstă, fizionomie și temperament, pictura inițială a figurilor și a draperiilor variat colorate situa personajele între iluzia realității și spectacolul religios, idealizat.



Sluter
Puțul lui Moise,
Mănăstirea Champmol, Dijon

Mormîntul lui Filip al II-lea cel Îndrăzneț este o operă de colaborare, întregul monument poartă amprenta unei puternice personalități creatoare, cu toate că S l u t e r a fost ajutat de mai mulți colaboratori, printre care, J a n d e M e r v i l l e și C l a u s d e W e r v e. Primului i se datoresc probabil proiectul și o parte din realizarea mormîntului, celui de-al doilea, terminarea sa, după moartea lui S l u t e r, în 1404. Lui C l a u s S l u t e r i se atribuie, cu siguranță, concepția personajelor „pleurants“, care ornamentează postamentul mormîntului (în număr de 40, avînd înălțimea de 0,45 m). Ele alcătuiesc un adevărat cortegiu funerar care produce un efect dramatic puternic

prin costumul funerar cu glugă și formele variate de lamentații, contrastînd cu nemișcarea solemnă a defunctului „gisant".

Influența artei lui Sluter se resimte în sculptura burgundă prin preluarea cu accentuarea excesivă a unora din trăsăturile principale ale operei lui: construcția corporală masivă, scundă, individualizarea puternică a fizionomiei și expresiei și bogăția și mișcarea draperiilor. Acestei tradiții aparțin „Fecioarele cu pruncul" din Burgundia secolului al XV-lea, scunde, încărcate de draperii și cu fizionomii populare. Concepția personajelor „pleurants" a fost dezvoltată în legătură cu arta funerară, ajungîndu-se, către sfîrșitul secolului al XV-lea, la celebrul „Monument funerar al lui Philippe Pot" (un înalt demnitar al ducelui Filip cel Bun). Autorul neidentificat al acestui mormînt a reprezentat defunctul pe catafalc purtat de opt personaje „pleurants", îmbrăcate în costum funerar, cu capetele acoperite de glugă, evocînd, prin mișcări și gestică, solemnitatea tristă a unui marș funebru.

# Realismul optic al picturii flamande

Sculptura lui Claus Sluter a înlocuit imaginea gracilă a omului aristocrației în declin cu una viguroasă și robustă „plebeiană", și a dat un conținut vital irealismului artei gotice internaționale. Prin calitățile volumului, unite cu cele ale policromiei, sculptura a devenit modelul picturii realiste, care vizează „trompe l'œil-ul", influențînd, și pe această cale, indirectă, modificarea imaginii omului și a relațiilor sale cu ambianța naturală.

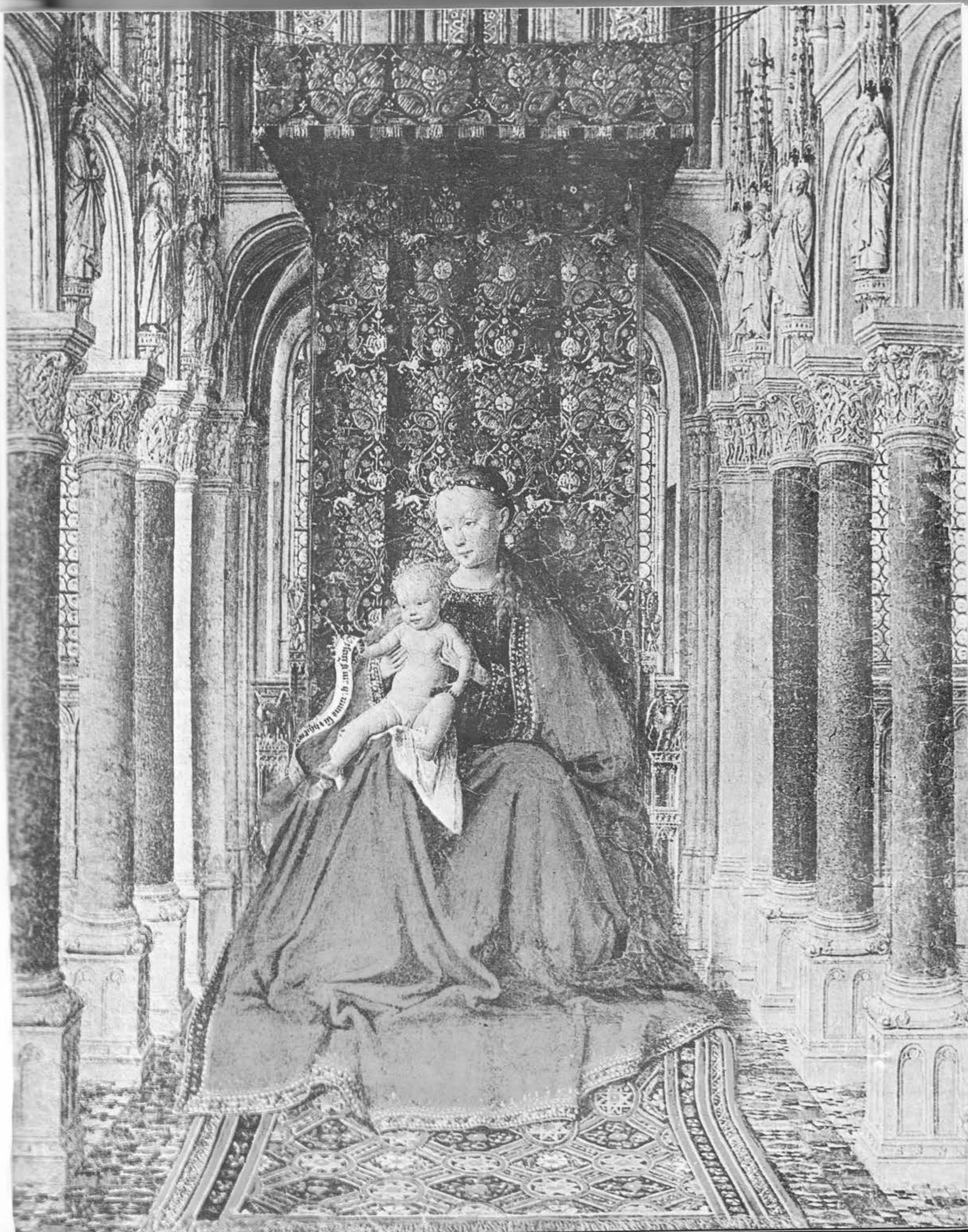
Realismul picturii flamande se sprijină pe tehnica urmăririi volumelor colorate, înlocuind tenta plată a anluminurilor, prin culoarea modelată cu ajutorul umbrei și luminii. Utilizarea picturii în ulei a permis desăvîrșirea modelajului culorii și avansul imitației efectelor optice ale realității.

Întemeietorii acestui realism optic al picturii au fost frații Van Eyck din Bruges și Robert Campin din Tournai (cunoscut și sub numele de Maestrul din Flémalle). Prin posibilitățile de situare a omului în ambianța luminoasă naturală, în interior, sau în peisaj, pictura dispune de mijloace de expresie superioare sculpturii, căreia i se substituie treptat.

Prima reușită a reprezentării omului în microcosmul pictural este opera comună a fraților Hubert și Jan van Eyck (Altarul „Mielului mistic", din Catedrala St. Bavon din Gand, 1432). Scena principală a interiorului „polipticului" aparține, prin subiect, simbolismului teologic medieval, iar prin simetria compozițională, tipului decorației gotice. Noul în concepția picturală îl alcătuiește ambianța luminoasă continuă, care scaldă toate grupurile, precum și evocarea depărtărilor spațiului, prin perspectiva aeriană. Particulară realismului lui Van Eyck este analiza meticuloasă, cu un interes egal, a fiecărui element compozițional, pînă la detaliile cele mai mărunte și mai depărtate ale peisajului. Grupurile alcătuite din personaje numeroase sînt tratate prin adițiunea individualităților, studiate cu ochiul portretistului și unificate între ele



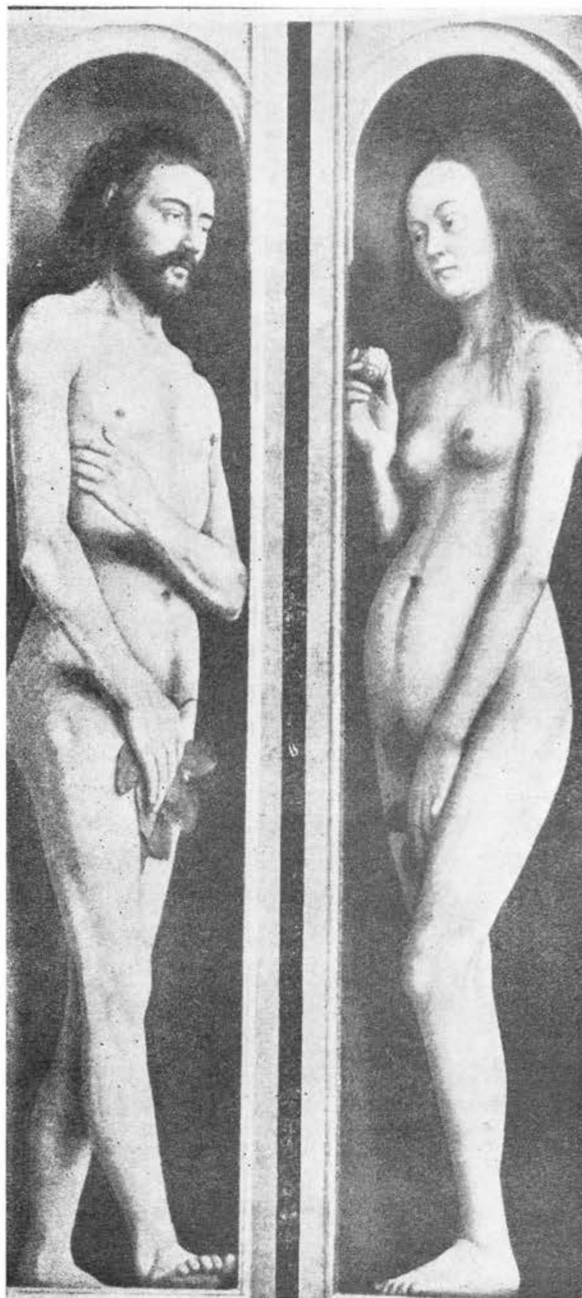
Jan van Eyck Madona cu pruncul, Dresda ▶



şi cu spaţiul, prin miracolul modelajului cu lumină şi culoare care, ca şi umbra, invadează în mod egal întreaga atmosferă. Figura umană este pretutindeni partea importantă a spectacolului; ea este supusă observaţiei obiective şi realizată fără un concept al frumuseţii sau asupra armoniei şi nobleţii proporţiilor. Mişcările nu exprimă unitatea organică şi ritmul vital al corpului, ceea ce face ca figurile să pară înţepenite. Deoarece simpla activitate a ochiului nu descoperă legile generale ale staticii, nici interdependenţa şi balansul compensator al segmentelor în mişcare, staţiunile sînt nesigure şi mişcările unghiuloase. „Adam şi Eva" din polipticul altarului, primele nuduri ale picturii medievale, reflectă aceste caractere ale unui adevăr pur vizual. Cu foarte puţine excepţii, lumea imaginată de Van Eyck este aceea a liniştii şi a repausului. Emoţia dată de pictura lui provine din modul de prezentare şi din descrierea personajelor.

Tipic pentru această artă este „Portretul lui Arnolfini şi al soţiei sale" (1434), în care, în afară de gestica simbolică a legăturii lor conjugale, cei doi soţi păstrează nealterat secretul misterioasei lor înfăţişări individuale. În compoziţia simetriei, figurile se detaşează pe lumina care pătrunde înapoia lor, fără a produce efectul de „à contre-jour". Oglinda, situată pe peretele din fundul camerei, prelungeşte spaţiul şi îl întoarce în acelaşi timp, creînd iluzia unei ambianţe comune cu aceea a spectatorului.

Principiul compoziţiei simetrice, ca şi al dublei surse luminoase, este păstrat şi în compoziţia „Madona Cancelarului Rollin" (1435). Lumina camerei este aici dublată de lumina exteriorului, deschis asupra unui vast peisaj centrat de oglinda unui fluviu. Atît în această compoziţie, cît şi în cea ulterioară, „Madona Canonicului Van der Paele" (1436), arta lui Van Eyck atinge virtuozitatea în redarea senzaţiei optice şi tactile a suprafeţei materiei, prinsă în lumină, cum sînt: preţioasa stofă brodată a



**Jan van Eyck**
Adam şi Eva,
Bruxelles

îmbrăcămintei cancelarului Rollin, coroana de aur susținută de un înger deasupra capului Fecioarei (tratată cu arta unui bijutier), covorul oriental așternut pe treptele tronului Fecioarei, precum și brocartul și detaliile armurii metalice, purtate de protectorii care prezintă pe canonicul Van der Paele.

Arta lui Van Eyck traduce, prin reprezentarea prețiozității materiei, mentalitatea burgheziei îmbogățite, pentru care devoțiunea religioasă, fastul, luxul și strălucirea podoabelor materiale, sînt asociate într-un sistem unic de gîndire. În aceeași concepție materialistă, leagă Van Eyck strălucirea cerească de bogăția decorului material, de luxul costumelor și de frumusețea brocartelor cu care împodobește figurile divine, transpunînd, pe plan ideal, noțiunile rangurilor sociale, marcate de semnele avuției pămîntești („Buna Vestire", Leningrad, „Fecioara cu pruncul", Anvers, „Fecioara și îngerii cîntăreți" din altarul din St. Bavon). Printr-o optică inversată față de actul devoțiunii, în cele două tablouri votive ale lui Van Eyck, „donatorii", Cancelarul Rollin și Canonicul Georg Van der Paele, reprezintă personajele principale, ceea ce reiese din supradimensionarea taliilor, precum și din analiza concentrată a fizionomiilor lor. Adevărul realist atinge, în cele două portrete, o culme a obiectivității, care ține încă de domeniul picturii numai prin relațiile de ordin plastic, cu ambianța coloristică și cu restul elementelor compoziționale.

Aceeași forță de concentrare asupra figurii, din Portretul soției pictorului (Bruges, 1439), este compensată prin crearea frumosului ornament din jurul capului, format de marama albă dantelată și de suportul său cadrilat, care alcătuiesc două triunghiuri de culoare închisă, de o parte și de alta a frunții. Amploarea, pe care o capătă astfel figura și luminozitatea ei, distrage atenția de la construcția bustului scurt cu talia înaltă și a mîinii disproporționat de mici, concepute după același canon al madonelor. Acest canon nu este străin de moda timpului și de o anumită concepție asupra eleganței feminine (o construcție asemănătoare a bustului o are și soția bancherului Arnolfini, la care talia pare mai subțire și mai înaltă, ca efect al sarcinii).

Arta lui Van Eyck este cea mai înaltă reușită a detaliului, dar, în același timp, și una din cele mai înalte realizări picturale ale unificării detaliilor într-o ambianță miraculoasă de lumină și culoare. Contemporanii lui au apreciat la Van Eyck două calități: „demnitatea și sfințenia subiectului și măiestria desăvîrșită, minunata perfecțiune a detaliului cu fidela reprezentare a naturii"*.

În plină Renaștere, aceste calități au fost văzute ca defecte fundamentale ale artei flamande. În acest sens se înscriu aprecierile pe care pictorul portughez Francesco di Hollando le atribuie lui Michelangelo: „în Flandra se pictează mai întîi pentru a reproduce cu exactitate și pentru a se înșela asupra aspectului exterior... Cu toate că ochiul este impresionat agreabil, nu găsești nici artă, nici rațiune, nici simetrie, nici proporții, nici o alegere a valorilor și mărimilor". Aceste aprecieri negative sînt explicabile prin prisma esteticii Renașterii, și artei fundate pe o teorie științifică a reprezentării omului.

Arta lui Van Eyck, bazată mai mult pe valorile picturale și pe o viziune statică și descriptivă a omului, a avut o influență mai mică asupra contemporanilor, decît „realismul patetic" al lui Robert Campin și al elevului său, Rogier van der Weyden (ambii din Tournai, din sudul Flandrei). Dinamismul expresiei, imagina-



* J. Huizinga, *op. cit.*, p. 197.







1 | 2
--|--
  | 3

1 **Jan van Eyck**
Soția pictorului, Muzeul de Stat, Bruges

2 **Jan van Eyck**
Canonicul van der Paele,
detaliu, Muzeul de Stat, Bruges

3 **Memling**
Martin van Nieuvanhove, Bruges



**Masses**
Plîngerea lui Crist, fragment de altar, Anvers

ţia şi fantezia în interpretarea scenelor religioase cu caracter dramatic, corespundeau mai bine elanului mistic al sfîrşitului Evului Mediu decît devoţiunea şi meditaţia religioasă calmă. Descriptivul face loc, în plastică, narativului, iar valorile emoţionale legate de subiect trec înaintea celor picturale. Tablourile cultivă îndeosebi valorile tactile, plastice, în compoziţii complicate, dominate de mişcarea personajelor şi agitaţia draperiilor („Buna Vestire" din altarul Mérode, Bruxelles). Expresia suferinţei fizice, paroxismele emoţionale, tristeţea profundă, lamentaţiile, sînt motivele psihologice iniţiate de Campin în pictura gotică, şi cele prin care a impresionat şi a influenţat operele contemporanilor („Tripticul Coborîrea de pe cruce" cunoscut în copii şi fragmente, „Crucificarea").

Dezvoltarea realismului patetic şi a temelor suferinţei morale capătă o nobleţe umană şi un grad de generalitate în opera elevului lui Campin, Rogier van der Weyden („Coborîrea de pe cruce", 1438). Fiind originar din Tournai, ca şi Campin, direcţia imprimată artei de cei doi maeştri a fost numită „tournaisienne". Arta lui Rogier, spre deosebire de aceea a lui Campin, are o calitate care o apropie de arta italienilor, aceea de a supune mişcarea emoţională ritmului compoziţional, integrînd personajele într-un ansamblu unitar, care produce impresia de simplitate („Adoraţia magilor", München). Una din lucrările sale de maturitate („Coborîrea de pe cruce", Viena) uneşte calităţile sale cu acelea ale lui Campin, dînd, în acelaşi timp, măsură şi echilibru patosului şi dramatismului. Pot fi puse în comparaţie, spre exemplu, dramatica agitaţie a îngerilor din jurul crucii, la Campin („Crucificarea"), cu stăpînirea mişcărilor prin ritm, la Rogier („Coborîrea"), sau intensitatea expresiei emoţionale a personajelor răstignirii la Campin, cu tristeţea elegiacă a aceloraşi personaje la Rogier.

Către sfîrşitul secolului al XV-lea, continuatorul direcţiei lui Rogier, în Flandra, este Hugo van der Goes. În opera sa principală, „Altarul Portinari"

(Florenţa, Uffizi, 1476—1478), el cultivă intensitatea expresiei, imprimîndu-i, spre deosebire de Rogier, o direcţie naturalistă, prin înclinaţia sa către caracterizarea individualizantă a personajelor („Moartea Fecioarei", Bruges). Contemporanul său, ceva mai tînăr, Hans Memling, pierde grandoarea artei înaintaşilor, cultivînd valorile graţiosului, gracilului şi înfrumuseţării figurilor şi decorurilor („Madonele în interior" şi „Portretul lui Martin van Nieuwenhove", Bruges, 1487, o figură de adolescent, cu trăsături feminine).

În Olanda, tipurile lui Dierick Bouts (Haarlem şi Anvers, către mijlocul secolului al XV-lea) sînt caracterizate prin forme înalte şi subţiri, care le dau o nobleţe caracteristică, accentuată prin atitudinile predominant verticale şi imobilitatea împinsă pînă la rigiditate.

Geertgen tot Sint Jeans din Haarlem îşi manifestă personalitatea puternică în intensitatea expresionistă a scenelor dramatice („Plîngerea lui Crist", Viena), ca şi în invenţia unui dramatism strict pictural, bazat pe efectul luminii puternice în întuneric („Naşterea lui Crist", National Gallery, Londra).

În ţările germanice, stilul gotic internaţional este înlocuit, tot datorită influenţei artei flamande. În afară de Stephan Lochner, care cultivă încă stilul curtean, cu calităţi ale compoziţiei şi coloritului ce l-au făcut comparabil cu Fra Angelico, germanii secolului al XV-lea dezvoltă tendinţele lui Van Eyck şi, mai ales, ale lui Campin, dîndu-le un accent original, care merge în direcţie expresionistă.

Konrad Witz dă figurilor sale, înecate în draperii largi, fără mişcări logice ale cutelor, o statură scundă şi capete mari, cu fizionomii vulgare.

La aceeaşi epocă, Hans Multscher din Ulm, adevăratul continuator al tradiţiei lui Campin, are o predilecţie pentru urîţenia şi brutalitatea umană pe care o cultivă mai ales în scenele „Patimilor lui Crist", cărora le dă o violenţă excesivă („Crist în faţa lui Pilat", „Crist purtînd crucea").

În a doua jumătate a secolului al XV-lea, geniul expresionist al germanilor se manifestă în opera sculptorilor Veit Stoss şi Adam Kraft.

Calea către arta Renaşterii este pregătită de către pictorul gravor Martin Schongauer din Colmar, contemporan, în parte, cu Dürer, la a cărui formaţie artistică a contribuit, mai mult decît maestrul acestuia, Michael Wohlgemut.



Hugo van der Goes
Scenă biblică,
Muzeul de Istoria Artelor,
Viena



Fouquet
Scenă biblică



Şcoala din Avignon
Pietà, Muzeul Luvru, Paris

Franţa secolului al XV-lea cunoaşte mai multe şcoli regionale, în care influenţele flamande şi italiene se regăsesc în originalitatea unei sinteze a realismului francez, „senzual", comparabil cu cel al flamanzilor şi stilizat, adică înrudit cu cel al italienilor*.

Cea mai autentică şcoală franceză este Şcoala din Tours (sau Şcoala Loarei), cu reprezentantul său de seamă J e a n F o u q u e t. El s-a format în mediul franco-flamand de la Bourges, la curtea ducelui J e a n d e B e r r y, unde a cunoscut arta fraţilor L i m b o u r g, apoi a călătorit în Italia, a cărei artă a jucat un rol important în viziunea sa. El este cunoscut prin opera de portretist, în care calităţile de miniaturist se asociază cu calităţi de nobleţe, lărgime şi simplitate, în reprezentarea fizionomiilor („Portretul regelui Carol al VII-lea", Luvru; „Portretul lui Guillaume Juvenal des Ursins", Luvru, şi „Etienne Chevalier", prezentat de Sfîntul Ştefan, protectorul său, „Fecioara cu pruncul"). Aceste două opere fac parte din „Dipticul din Melun", împărţit între Berlin („Etienne Chevalier") şi Anvers (Fecioara, portretul presupus al frumoasei Agnès Sorel, prietena regelui C a r o l a l V I I - l e a). Calităţile de interpretare largă a fizionomiei au făcut să i se atribuie lui şi cele două portrete ale misteriosului „Maestru de la 1456" („Portretul de bărbat", Viena, şi „Omul cu paharul cu vin", Luvru), în care largheţea interpretării pierde orice contact cu miniatura şi devine monumentalitate.

Şcoala din Avignon a fost legată de centrul de atracţie exercitat asupra artiştilor de oraşul rezidenţei papale din secolul al XIV-lea. Colonie a şcolii sieneze, prin prezenţa lui S i m o n e M a r t i n i, operele cele mai de seamă ale şcolii provensale

* Ch. S t e r l i n g, *Le réalisme bourgeois du XV$^{ième}$ siècle* (*din R. Huyghe, „L'Art et l'homme*, Ed. Larousse, Paris, 1957—1958).

poartă mai mult influențele flamande și catalone. Acestea sînt puse în discuție în legătură cu Pietà din Avignon, emoționantă prin dramatismul zguduitor, care amintește de arta patetică a lui Van der Weyden, de care se îndepărtează însă prin stilul pictural bazat pe tehnica modelajului aspru, sculptural, al formelor. Aceste calități îndepărtează pe misteriosul autor al Pietei și de operele lui Enguerrand Quarton, din aceeași școală, căruia i-au mai fost de asemenea atribuite.

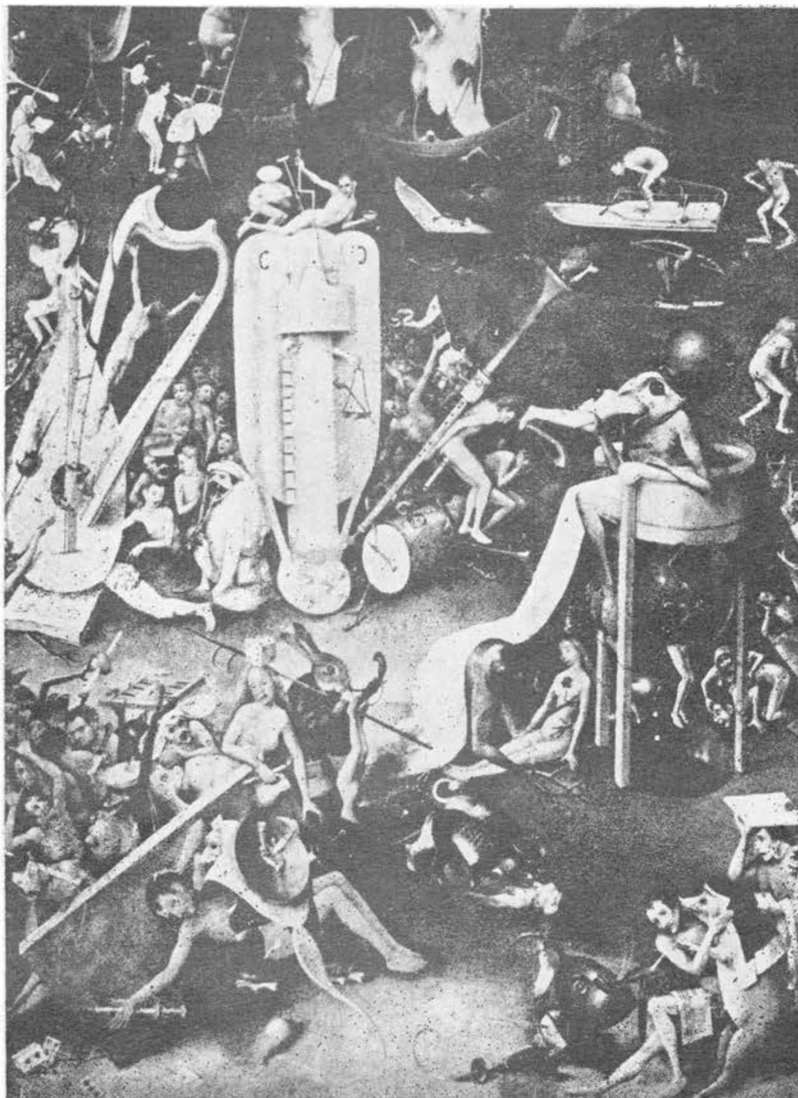
# Simbolismul sfîrșitului Evului Mediu și expresia anxietății în artă

Gîndirea medievală, saturată de religie, acordă tuturor fenomenelor o valoare simbolică transcendentală. Simbolismul, care a înlocuit gîndirea cauzală, a avut ca formă principală de exprimare imaginile, cărora le-a acordat o „realitate" în sensul idealismului platonic. Operele lui Enguerrand Quarton, „La Vierge de la miséricorde" (Muzeul Condé, Chantilly) și „Încoronarea Fecioarei" (Avignon), păstrează spiritul medieval al simbolismului religios, precum și al tehnicii compoziționale, care amintește, prin dispoziția simetrică și monumentalitatea tratării, de arta portalurilor gotice dar, care, prin stilul pictural, prin noblețea figurilor și logica draperiilor, anunță Renașterea. Spiritul medieval, al viziunii religioase și al raportului dintre divinitatea protectoare și subiectul protejat, în opera lui Quarton, este opus celui burghez modern al lui Van Eyck, unde imaginea dominantă a donatorului este tratată cu o minuțiozitate medievală.

Medievală este și viziunea simbolică a lui Nicolas Froment, din Uzès, în „La Vierge du buisson ardent", din tripticul cu același nume (tufișul arzînd fără să se consume este simbolul maternității virginale).

Medievală este, în cele din urmă, la sfîrșitul secolului al XV-lea, viziunea tripticului atribuit pictorului „Maître de Moulins". Panoul central al tripticului catedralei din Moulins reprezintă „Fecioara în glorie", înconjurată de un nimb în curcubeu circular și adorată de îngerii așezați după strictă simetrie în compoziția organizată după un simbolism cosmic. Donatorii și protectorii lor (Pierre II de Bourbon și Anne de Beaujeu, soția sa, Sfîntul Petru și sfînta Ana) sînt de o noblețe care egalează pe aceea a personajelor lui Fouquet.

În afară de credința în forța imaginilor, simbolica Evului Mediu în declin a mai fost marcată de frica și teroarea, provocate de fenomenele supranaturale. Anxietatea metafizică s-a aflat într-o continuă opoziție dialectică față de încrederea în supranaturalul divin. Fantezia, care a creat imaginea lumii celeste, s-a aplicat cu aceeași forță și în domeniul demoniacului. Imaginile terifiante ale infernului, generate de frica pedepselor veșnice, au luat o amploare neîntîlnită în gîndirea simbolică și în imaginația populară a sfîrșitului Evului Mediu. Valoarea de șoc a imaginilor a fost utilizată, nu numai în scopul intensificării directe a misterului religios, dar și în cel al denunțării viciilor umane și al eliberării conștiinței de coșmarul păcatului.



**Bosch**
Iadul,
Muzeul Escorial,
Madrid

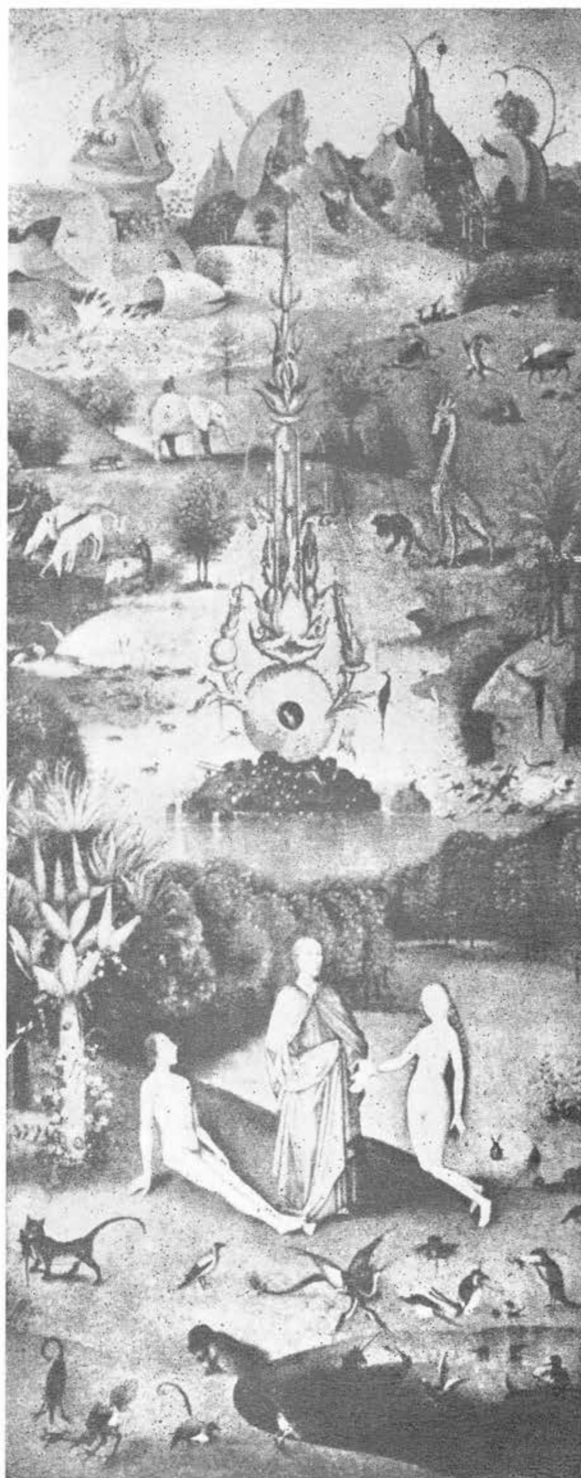
Artistul, care întruchipează într-o formă originală Simbolismul Medieval, dînd o formă plastică anxietății metafizice religioase, credințelor, superstițiilor și proverbelor populare, a fost H i e r o n y m u s B o s c h. Opera sa nu are analogie cu nici una din tendințele artei sfîrșitului Evului Mediu. Imaginația în creația formelor fantastice, demoniace, nu are egal, iar simbolismul adesea obscur al imaginilor a făcut obiectul unor interpretări discutate între exegeții savanți ai operei sale. Interesul sporit, care se acordă operei lui în secolul nostru, se datorește interpretării psihanalitice a simbolismului imaginilor sale, de sensibilitatea crescută pentru creațiile eliberatoare ale subconștientului, precum și de aprecierea deosebită a valorilor iraționale ale artei lui B o s c h, confruntate cu cele ale Suprarealismului modern.

Se atribuie lui B o s c h treizeci de opere considerate ca autentice, dintre care numai șapte sînt semnate. Ca observator al moravurilor și ilustrator al proverbelor populare, B o s c h este un precursor al artei lui B r u e g e l, plină de vervă, „ironie caustică și pătrundere psihologică" („Vindecarea nebuniei", Muzeul Prado, Madrid;

„Cele șapte păcate capitale“, Prado; „Scamatorul“, Muzeul St. Germain-en-Laye; „Carul cu fîn“ (panoul central), Prado; „Fiul risipitor“, Rotterdam).

Bosch este cunoscut îndeosebi prin operele care întruchipează frica superstițioasă de forțele demoniace. Acestea, în imaginația populară și în creația sa, nasc o lume terifiantă, cu forme fantastice, de o varietate și de o forță halucinatorică, unice în istorie. Pretutindeni omul este prezentat în vastele alegorii în care sînt dezvăluite, fie dorințele, slăbiciunile și viciile sale cele mai ascunse, transpuse într-o lume paradisiacă (tripticul „Grădina desfătărilor“, avînd pe voletul stîng „Paradisul“ și pe cel drept „Infernul muzical“, Muzeul Prado), fie torturile la care este supus omul de către creaturile infernale în lumea apocaliptică a pedepselor veșnice (tripticul „Judecata din urmă“, Viena), fie ipostaza rezistenței ascetice și solitare a omului la atacurile demoniace, în alegoriile ilustrînd dialectica binelui și răului („Tentațiile Sfîntului Anton“, Muzeul Prado, Madrid).

În reprezentarea omului, Bosch manifestă calitățile miniaturilor gotice și pe cele ale stilului monumental, care anunță oamenii lui Bruegel. Figurile țărănești exprimă aceste calități, atît în proporțiile corporale, cît și în tratarea largă a planurilor, cu simplificarea formelor figurii și îmbrăcămintei. Calitățile miniaturistului apar mai ales în concepția nudului, în care Bosch pare a imagina idealul înfățișării corporale și gestica omului stilului curtean. Îndeosebi nudurile feminine (care abundă în „Grădina desfătărilor“) au proporțiile elegante și formele grațioase, juvenile, ale prințeselor medievale, imaginate fără costum, dar purtînd semnele modei în formele corpului cu toracele îngust, cu sînii mici și talia înaltă, strangulată. Miniaturală este de asemenea concepția definirii complete a formelor și a enumerării lor minuțioase, într-un univers unificat prin înlănțuirea grupărilor și a acordurilor coloristice.



**Bosch**
Paradisul, fragment, Muzeul Prado, Madrid



**Bosch**
Purtarea crucii,
detaliu,
Muzeul Artelor Frumoase,
Gand

Simplificările anatomice dau în același timp figurilor goale eleganță și oarecare monumentalitate fantomatică, prin care ele se îndepărtează de stilul miniatural. În imaginația grădinilor paradisiace, ca și în a pandemoniilor, omul își păstrează identitatea, proporțiile și raporturile dimensionale, care îl situează în spațiu și față de celelalte forme. Acest caracter scoate mai bine în evidență arbitrarul dimensiunilor formelor care înving legile naturii: animale, plante, monștri hibrizi, sau construcții și arhitecturi imaginare în care revin, ca într-un laitmotiv, formele sferice.

Monstruosul creat de B o s c h, indiferent de simbolismul său, are un caracter original de imposibilitate, de înfrîngere totală a legilor naturii. Una din metodele cele mai frecvent folosite pentru obținerea monstruosului, care falsifică natura, este dislocarea elementelor naturii animale sau vegetale, unită cu hibridarea lor („Tentația Sfîntului Anton", „Judecata din urmă"). În timp ce romanicul încearcă să obțină o unitate organică a hibrizilor, iar L e o n a r d o, D ü r e r sau G r ü n e w a l d dau monstruozităților un caracter rezonabil, care le conferă viabilitate și verosimilitate, fantomele create de B o s c h au un caracter halucinatoriu. Prin această trăsătură, sînt exprimate anxietatea și spaima față de necunoscut a omului medieval. „În general, spaima se leagă de forme indefinite, iar frica de supranatural constă în caracterul nedefinit al formelor"*. Monstruosul lui B o s c h cuprinde în forme precise indefinitul, imposibilul, absurdul și iraționalul.

Vizionar fantast, B o s c h a fost precursor al realismului Renașterii. Cunoscător al reprezentațiilor „misterelor" religioase medievale (și poate, participant direct, ca



* J. H u i z i n g a, *op. cit.*, p. 197.

membru al Confreriei Notre-Dame din Bar-le-Duc), B o s c h a fost unul dintre primii artişti care au conceput o pictură după principiile dramaturgiei scenografice, inserate ca prim plan într-un vast peisaj sau jucată pe o adevărată scenă de teatru ridicată înaintea unui peisaj urban (ciclul „Patimile lui Crist“ : „Prinderea“, „Calvarul“, Lisabona ; „Ecce Homo“, Frankfurt). Interesul pentru varietatea tipurilor umane, pentru dramatismul acţiunilor, observaţia gesticii şi îndeosebi a fizionomiei, din punct de vedere caracterologic sau expresiv diferenţial, situează opera lui B o s c h într-o viziune care, depăşind Renaşterea, anunţă realismul artei olandeze a secolului al XVII-lea şi estetica „expresionismului modern“ („Purtarea crucii“, Gand ; „Fiul risipitor“, Rotterdam).

Privită în ansamblu, opera lui B o s c h este caracteristică spiritului pesimist şi anxietăţii care impregnează cultura sfîrşitului Evului Mediu. Viziunile infernale, monstruozitatea şi iraţionalul, obsesia dezastrului şi figura omului deformată de pasiuni, sînt trăsăturile dominante ale operei lui B o s c h. Ele sînt semnele declinului epocii care a cunoscut umanismul culturii gotice.

# RENAȘTEREA

## Știința și estetica Renașterii. Elogiul formei în natură și în artă

Contrastul între arta Renașterii și arta medievală iese mai bine în evidență caracterizînd Renașterea în plină dezvoltare, în centrele de înflorire ale unei noi culturi și ale unei noi concepții despre om și despre artă.

Se consideră secolele XIII—XIV ale artei italiene, ca epoca de pregătire a Renașterii, secolul al XV-lea (Quattrocento), ca epoca tinereții, iar mijlocul secolului al XVI-lea, începutul crepusculului artei Renașterii. Aceste perioade au fost comparate cu anotimpurile anului, fiecăruia corespunzîndu-i, în ordinea de succesiune, un centru de înflorire și iradiere a influenței artistice: Florența, Roma, Veneția*.

Renașterea a fost un fenomen de reînnoire care s-a produs în ordinea materială și culturală a Europei Apusene la date istorice diferite, dar care apare în toată amploarea schimbărilor novatoare în cultura și arta Quattrocento-ului și Cinquecento-ului italian, florentin și roman. Două fenomene care se petrec concomitent domină cultura începutului adevărat al Renașterii: apariția unei noi aristocrații a financiarilor, intelectualilor și artiștilor, și pierderea adevăratei emoții religioase, împreună cu toate consecințele pe care le-a avut asupra spiritului culturii și artei. Aceste două schimbări au modificat fundamental poziția artistului Renașterii în societate, concepția estetică și ideile sale despre artă.

Promovarea primatului inteligenței, a încrederii în puterile rațiunii și eliberarea spiritului de dogmatism, au fost precedate de ascensiunea burgheziei, care prin dominația financiară, își asigură supremația politică și apoi mecenatul cultural și artistic. Ridicați din rîndul meseriașilor și negustorilor, noii organizatori ai vieții economice și politice, creditori ai suveranilor și papilor, erau în același timp protectori ai artelor și ai literelor**.

* J. L. Vaudoyer, *La Renaissance italienne, XIV et XVième siècle* (din R. Huyghe, *L'Art et l'homme*, Ed. Larousse, Paris, 1957 — 1958).

** În secolul al XV-lea, familia Chigi din Siena finanțează pe Carol al VIII-lea și pe Papa Iuliu al II-lea. Unul din membrii familiei, Agostino Chigi, instalat la Roma, devine protectorul lui Rafael, Sodoma, Giulio Romano, care au lucrat pentru el decorurile Vilei Farnesina, construită de arhitectul Peruzzi. În același timp, la Roma, un alt bancher, Bindo Altoviti, cunoaște pe Michelangelo, pe Rafael și pe Cellini.

În Florenţa, familiile de bancheri mecenaţi sînt mai numeroase. Cele mai cunoscute sînt: Pazzi, Strozzi, Peruzzi şi, îndeosebi, Medici, cu cei doi reprezentanţi de seamă, Cosimo, numit şi „părintele patriei", şi nepotul său Lorenzo, supranumit „magnificul". Familia Medici este strîns legată de mişcarea umanistă din Italia. Cosimo de Medici este colecţionar de manuscrise greceşti şi latine şi adept convins al platonismului pe care îl cunoaşte din contactul direct cu eruditii greci şi elenişti, Gemistos Plethon şi, discipolul acestuia, Cardinalul Bessarion. Prieten al eruditului platonician Marsilio Ficino fondatorul celebrei „Academii platoniciene" şi profesorul lui Lorenzo de Medici, finanţează construcţia Bisericii Santa Maria del Fiore, proiectată de către Michelozzo şi Brunelleschi, şi încredinţează lui Michelozzo construcţia propriului său palat (palatul Ricardi din Florenţa), printre ai cărui decoratori a fost şi Ucello. Sculptorul favorit şi prietenul său a fost Donatello, însă pentru el au mai lucrat şi Della Robbia şi Ghiberti, care modelează în acel timp porţile baptisteriului Bisericii Santa Maria. Pictorii epocii lui Cosimo de Medici au fost: Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, care l-a portretizat în „Cortegiul regilor magi", Paolo Ucello, Andrea Castagno, Botticelli, Baldovinetti, Ghirlandaio şi Filippo Lippi.

Lorenzo de Medici, nepotul lui Cosimo, a fost tipul de „dictator republican" al Renaşterii. Umanist, poet şi protector al artelor, cultivă platonismul alături de prietenul său, învăţatul universal Pico della Mirandola. Lorenzo, despre care Ficino spunea că era dotat cu „vigoarea corpului, claritatea spiritului şi bucuria voinţei", este portretizat în fresca lui Ghirlandaio, aflată în Biserica Santa Trinità. Ghirlandaio a pictat, de asemenea, pe Ficino, în Santa Maria Novella, iar tînărul şi frumosul Pico della Mirandola a fost portretizat de Botticelli într-o frescă din Villa Lemni în Florenţa. Colecţionar de obiecte de artă şi de manuscrise, Lorenzo de Medici a înfiinţat, la Florenţa, Biblioteca „Laurentiană", iar, la Pisa, o universitate. Artiştii care au lucrat în timpul său au fost: Brunelleschi, Ghiberti, Luca della Robbia, Ghirlandaio, Castagno, Botticelli, Luca Signorelli, Leonardo da Vinci şi Michelangelo. Lorenzo a murit în 1492, la vîrsta de 43 de ani.

Faima familiei de Medici din Florenţa o are în Germania familia Fugger din Augsburg, ai cărei membri erau şi ei proveniţi din negustori de lînă şi postav. Unul din descendenţii familiei, Iacob Fugger I, creditorul împăratului Maximilian şi susţinătorul candidaturii la tron al lui Carol Quintul, construieşte, la Augsburg, un palat al cărui exterior a fost decorat de Albrecht Altdorfer.

În cultura Renaşterii Italiene, un rol important l-au jucat înşişi conducătorii bisericii. Primul papă umanist, Nicolae al V-lea (1447), fondatorul Bibliotecii Vaticanului şi Muzeului Capitolin, a întreprins mărirea Vaticanului sub conducerea lui Alberti şi a încredinţat decoraţia lui pictorilor Fra Angelico, Benozzo Gozzoli şi Piero della Francesca. El începe construcţia Basilicii San Pietro după planurile lui Alberti, construcţie care urma să fie continuată sub Iuliu al II-lea, după planurile lui Bramante, Rafael şi Sangallo. Aenea Silvius Piccolomini (Pius al II-lea, 1458) a fost unul din cei mai pasionaţi umanişti ai Renaşterii. Econom pînă la zgîrcenie, s-a manifestat mai puţin ca protector al artelor. Pinturicchio a pictat mai tîrziu într-o serie de fresce, în catedrala din Siena, istoria lui Pius al II-lea şi a întreprins decorarea Bibliotecii Piccolomini, din aceeaşi catedrală. Sixt al IV-lea şi nepotul său, Iuliu al II-lea, papi vestiţi prin politica şi expediţiile militare de acaparare şi de creştere a puterii materiale a bisericii, au rămas în istorie prin operele culturale şi relaţiile lor cu artiştii. Sixt al IV-lea este creatorul Capelei Sixtine şi iniţiatorul decoraţiilor ei, de către Perugino, Pinturicchio, Botticelli, Filippo Lippi. Iuliu al II-lea a rămas celebru prin relaţiile lui cu Michelangelo, prin comanda mormîntului, care a fost „povara vieţii" artistului.

Papii din familia Medici, Leon al X-lea şi Clement al VII-lea, au rămas de asemenea în istorie, prin opera lui Michelangelo. Primul, fiul lui Lorenzo Magnificul, prieten din copilărie al lui Michelangelo, îl solicită pentru construcţia faţadei Capelei San Lorenzo, sanctuarul Medicilor. Cel de-al doilea, fiind cardinal, contractează cu Michelangelo lucrarea monumentală a mormîntului familiei, executată între 1520 şi 1530. Papa Paul al III-lea (Farnese), succesorul lui Clement al VII-lea, este iniţiatorul ultimelor picturi ale lui Michelangelo: „Judecata din urmă" din Capela Sixtină (1536—1541) şi frescele din Capela Paolină („Convertirea Sfîntului Pavel" şi „Crucificarea Sfîntului Petru" (1542—1550).

În viaţa spirituală a Renaşterii, schimbarea cea mai importantă a fost eliberarea conştiinţei de dogmatism şi proclamarea suveranităţii raţiunii în cercetarea tuturor problemelor care privesc omul şi natura. Ştiinţei şi filozofiei medievale, orientate spre cercetarea lucrurilor divine, Renaşterea îi opune cercetarea raţională a fenomenelor naturale, care serveau problemelor practice ridicate de noua producţie şi circulaţie a bunurilor.

Autoritatea întoarcerii spre raţiune a căpătat-o ştiinţa Renaşterii prin mişcarea umanistă, care a descoperit în Antichitate modelul unei culturi laice, promovînd dezvoltarea ştiinţelor, avînd ca scop perfecţionarea şi fericirea omului. Sentimentul valorii omului în sine şi al preţuirii vieţii actuale, opus sentimentului religios şi teologiei, ştiinţei dogmatice a lucrurilor divine, se îmbină în umanism cu respectul Antichităţii, cu protestul împotriva dogmatismului şi cu o concepţie de viaţă opusă ascetismului medieval. Cultul Antichităţii, îndeosebi al operelor literare latine, fusese climatul poeţilor prerenaşterii: Dante, care a avut ca „maestru" pe Virgiliu; Petrarca, discipolul său, admirator al lui Cicero şi Seneca, şi Boccaccio, latinist pasionat şi elenist.

Umanismul secolului al XV-lea a fost favorizat în Italia de emigraţia învăţaţilor greci din Orient, de cunoaşterea manuscriselor Antichităţii greceşti, difuzate în a doua jumătate a secolului prin tiparul de curînd inventat*, precum şi de începutul arheologiei greco-romane**.

Studiile umaniste, numite „liberale", au însemnat folosirea clasicilor Antichităţii pentru promovarea gîndirii libere, logice şi pentru dezvoltarea spiritului critic. O primă preocupare a eruditilor umanişti a fost restabilirea spiritului operelor Antichităţii, prin critica filologică şi istorică a manuscriselor. Aprecierea de ordin estetic a textelor astfel studiate a fost apoi, pentru arta literară, echivalentul descoperirilor arheologice pentru noua orientare a plasticii***.

Una din consecinţele importante ale afirmării spiritului critic şi autonomiei gîndirii promovate de Umanism a fost critica societăţii feudale, a instituţiilor şi moravurilor ei şi, îndeosebi, a teologiei şi clerului. Aceasta este întruchipată în opera principală a eruditului umanist Erasmus, din Rotterdam, „Lauda nebuniei" (1511), considerată ca „preludiul tragediei teologice" din secolul al XVI-lea. El denunţă dogmatismul şi ignoranţa ca pe izvoarele pedanteriei filozofilor, ale corupţiei clerului şi ale tutu-

* Manutius, din Veneţia, a editat între 1493 şi 1515, cu ajutorul eruditilor elenişti, 27 de clasici greci.

** Printre descoperirile arheologice mai importante au fost: Apollo—1480, Laocoon—1506, apoi, Torsul din Belvedere, Venus de Medici etc.

*** Sub influenţa studiilor elenistice, au luat fiinţă primele asociaţii savante numite academii. Academia din Florenţa, înfiinţată de Cosimo de Medici şi condusă de Marsilio Ficino, era frecventată, nu numai de filozofi şi savanţi filologi, dar şi de artişti plastici şi poeţi. În vremea lui Lorenzo de Medici, ea număra printre membrii săi pe Battista Alberti, pe Michelangelo şi pe poetul Angelo Poliziano. Dominată de filozofia lui Platon, Academia din Florenţa a elaborat, pe lîngă doctrina acordului creştinismului cu filozofia platonică — obiectivul principal al operei lui Ficino — o nouă doctrină estetică, avînd un răsunet puternic asupra orientării artei Quattrocento-ului. La Milano, la curtea lui Lodovico Sforza, aşa-numita „Academie leonardescă", a cărei înfiinţare este atribuită lui Leonardo da Vinci, număra printre membrii ei pe arhitecţii Bramante şi Giulio Martini, pe matematicianul Gerolamo Cardano, inginerul Pietro Monti şi pe geometrul şi esteticianul Luca Paccioli, prietenul lui Leonardo.

ror viciilor şi nedreptăţilor sociale. Lucrarea a fost dedicată prietenului său din Anglia, lui Henric al VIII-lea. Thomas Morus, teolog şi om politic, prin opera sa „Utopia" (1516) adaugă, criticii instituţiilor feudale, un proiect utopic de reconstrucţie a unei societăţi întemeiate pe ordine şi dreptate socială.

Expresia literară a criticii feudalităţii şi a moravurilor ei a fost opera unui contemporan al celor doi umanişti, tot atît de erudit, însă democrat şi popular, François Rabelais, doctor în medicină de la Montpellier, anatomist care practicase disecţia înaintea lui Vesalius. Operele sale, Gargantua şi Pantagruel, prin critica dogmatismului filozofic şi teologic şi prin îndemnul la toleranţa ideilor, au fost o contribuţie importantă la fundamentarea unui nou sistem de educaţie socială.

Dintre lucrările ştiinţifice fundamentale ale Renaşterii, care au zdruncinat credinţa unei întregi civilizaţii şi au înlocuit vechile sisteme de gîndire, opera capitală a fost lucrarea Abatelui polonez, Copernic „De revolutionibus orbium coelestium" (1530). Pămîntul, considerat ca un infim punct al universului, a fost „prima spărtură în sistemul de gîndire al Antichităţii"*. „Emoţia astronomică" nu va cuprinde însă lumea decît după aproape 100 de ani, în urma demonstraţiilor lui Galilei (1610).

Aproape în acelaşi timp cu lucrarea lui Copernic, apare la Bâle, în Elveţia, anatomia lui Andreas Vesalius (1543) „De corporis humani fabrica...", prima lucrare tipărită a unei anatomii umane întemeiate pe disecţie. Ea face parte din operele fazei descriptive şi critice a ştiinţei Renaşterii, în care au fost concepute şi lucrările, mai puţin cunoscute, asupra metalurgiei, descrierii plantelor, animalelor, a continentelor vechi şi a pămînturilor nou descoperite. Ştiinţa servea tehnica ingineriei aplicate operelor de utilitate publică sau războiului, navigaţiei şi medicinii**.

Printre creatorii ştiinţei Renaşterii, se numără şi artiştii teoreticieni, care au lucrat îndeosebi în domeniul matematicilor, geometriei, perspectivei şi anatomiei. Artistul Renaşterii este un observator atent şi cercetător raţional al fenomenelor naturii. El manifestă, împreună cu gînditorii Renaşterii „credinţa în valoarea creatoare a destinului omenesc, care este semnul unei transformări profunde în concepţia despre sine a omului modern***". Încrederea în forţele creatoare proprii, în puterea de a îmbogăţi natura, nu numai de a o reflecta, care deosebeşte omul Renaşterii de omul Antichităţii, este împărtăşită de artistul Renaşterii, care elaborează, în acest spirit, un nou concept al artei. Pentru prima dată în istorie, artistul se ridică deasupra condiţiilor artizanatului, prin cercetarea raţională a naturii şi mai ales a propriilor mijloace de exprimare. Legătura practicii cu teoria, a meşteşugului cu gîndirea, a redat artistului sentimentul demnităţii, redescoperit de omul Renaşterii, realizînd tipul creatorului, cercetător

* Revoluţia intelectuală a secolului al XV-lea avea rădăcinile în curentul medieval raţionalist.

** Direcţia „nominalismului", care acorda realitate lumii sensibile şi considera conceptele drept simple nume, este continuată de cunoaşterea şi comentarea filozofiei lui Aristotel. Ştiinţa raţională a Renaşterii şi separaţia ei de teologie au fost pregătite astfel în secolul al XIV-lea de gînditorii aristotelicieni (Duns Scot, William d'Ockham, Nicole d'Oresme). Universităţile din nordul Italiei, şi îndeosebi cea din Padova, erau centrele principale ale aristotelismului în secolul al XIV-lea (studiul anatomiei prin disecţie începe în secolul al XIII-lea, iar primul tratat de anatomie după disecţie este scris în secolul al XIV-lea de medicul bolonez Mondino de Luzzi). Observaţia fenomenelor şi explicaţia lor raţională se găsesc la baza noii orientări a gîndirii, care se dezvoltă în direcţiile principale ale ştiinţelor naturii, centrate pe medicină şi anatomie, precum şi a diverselor ramuri tehnice, avînd la bază matematicile.

*** T. Vianu, *op. cit.*, p. 20.

multilateral, matematician, arhitect, geometru (Alberti, Paccioli); anatomist și inginer (Leonardo da Vinci); arhitect, pictor, sculptor (Bramante, Michelangelo).

Artistul savant întruchipează cel mai bine tipul „omului universal", idealul desăvîrșirii personalității, apărut în cultura Renașterii, odată cu importantele transformări în viața materială, socială și intelectuală. Sentimentul valorii personalității morale și sociale a artistului Renașterii a fost exprimat de artiști ca Alberti, care se considera „egal cu oricare artist al Antichității", ca Ghiberti, care a lucrat patruzeci de ani la o singură operă, sub impulsul ideii perfecționării, sau Donatello, care a răspuns cu demnitate patriarhului Veneției că în artă este el patriarh.

Legătura artei Renașterii cu știința are un îndoit înțeles, fiind expresia universului măsurabil al necesităților practice. Ea reflectă încrederea entuziastă în legile raționale ale Universului, în valoarea și stabilitatea formelor vizibile și în păstrarea neschimbată a raporturilor lor reciproce. Astfel, odată cu omul, se descoperă și lumea exterioară. Arta se servește în același timp de știință, îndeosebi de perspectivă și anatomie, cele două științe create în Renaștere, pentru a putea stăpîni și reproduce aparența realității.

Această viziune „senzualistă", legată de prețuirea aparenței naturii și mijlocită de știința reprezentării, este una din principalele caracteristici, care deosebește arta Renașterii de creația unei lumi imaginare sau de evocarea simbolică a lumii, dar în aceeași măsură și de empirismul artei Antichității.

Ideile principale ale esteticii Renașterii se găsesc în operele scrise ale artiștilor teoreticieni. După „Cartea asupra artei" a lui Cennini, „Comentariile" lui Lorenzo Ghiberti sînt primele lucrări care anunță spiritul nou al Renașterii. Traducînd din Plinius și Vitruvius, sînt reactualizate invențiile și normele artistice ale Antichității. Se desprind, în mod firesc, argumente pentru teoria artei, potrivit încrederii în eficacitatea forțelor rațiunii în creația artistică. „Grecii au fost inventatorii artei picturii și sculpturii; ei au demonstrat teoria desenului; fără această teorie nu poți să fii un bun sculptor sau pictor".

Mai valoroase sînt comentariile sale asupra pictorilor de seamă din secolul al XIV-lea, continuînd istoria pictorilor florentini a lui Villani. El consideră epoca sa ca o epocă de decadență, cu toată existența școlii lui Masaccio sau Donatello. Cu o intuiție fericită, asigură însă un loc prim „descoperirii" lui Giotto, care a „găsit întreaga doctrină îngropată de aproape șase sute de ani". Considerînd arta legată de personalitatea artistului, el nu vorbește de un început, de o perfecțiune sau progres al artei, ci consideră, în mod paradoxal, că debutul este perfecțiunea, ceea ce este adevărat, pentru Giotto sau Van Eyck, pentru Masaccio sau Giorgione, ca și pentru Rembrandt sau Velázquez. Giotto, după Ghiberti, „a adus arta naturală și nobilă în același timp, păstrînd măsura". Ghiberti are o deosebită apreciere pentru Pietro și Ambrogio Lorenzetti, cu efectele dramatice ale picturii sale. Comparînd pe acesta din urmă cu Simone Martini, scrie: „Maestrul Simon a fost un foarte nobil și faimos pictor. Pictorii sienezi consideră că a fost cel mai bun; pentru mine, Ambrogio Lorenzetti este cel mai bun și mai instruit". El face elogiul celor două tradiții, cea florentină, cu Giotto, și cea sieneză, cu Simone Martini.

Noua concepție a omului, teoria științifică a artei și noul ideal plastic, au fost cu multă putere de sinteză afirmate în opera lui Leon Battista Alberti „Tratatul asupra picturii" („Della pittura, libri tre", 1436). În esență, Alberti postu-

lează o artă întemeiată pe observația naturii și pe cunoașterea științifică a mijloacelor de reprezentare a realității materiale. Figurația vizibilului, care alcătuiește scopul picturii, este fundamentată pe o teorie a interpretării volumelor prin vederea monoculară și „piramida vizuală" intersectată de planul tabloului. Problema centrală a picturii, după A l b e r t i, constă în reprezentarea volumelor în plan, conform legilor perspectivei geometrice. Aceasta permite dimensionarea volumelor și așezarea lor în plan la o distanță și poziție determinată într-un spațiu cubic, privit prin deschiderea lui anterioară, „fereastra lui Alberti". Cu această teorie, observația lumii exterioare s-a întărit și s-a sărăcit în același timp, întrucît ea introducea un punct de vedere convențional în viziunea normală a spațiului.

Teoria lui A l b e r t i a entuziasmat îndeosebi artiștii primei generații din Quattrocento: F r a A n g e l i c o, S a s s e t t a, G h i r l a n d a i o. Dar scopul suprem al artei nu este iluzionismul, ci crearea frumuseții, care constă în armonizarea părților între ele, după raporturi satisfăcătoare, determinabile. Ideea frumuseții (idea della belezza) dirijează astfel adevărul imaginii naturii.

Pictura, care este interpretarea în perspectivă a naturii și o viziune a frumuseții, înseamnă creația unei noi baze teoretice a artei. Dacă originea artei era legendară pentru Antichitate și Evul Mediu, pentru A l b e r t i, originea este o problemă psihologică, nu una istorică. Ea se reînnoiește de fiecare dată cînd este creată o nouă operă de artă.

În ceea ce privește frumusețea corpului uman, A l b e r t i a căutat o normalitate ideală pe care a încercat să o definească printr-un sistem original de măsurători. El a împărțit înălțimea corpului în șase părți, „pedes" (reprezentînd lungimea piciorului după V i t r u v i u s), pe care le-a divizat apoi în 60 de „unceole" și 600 de „minute". Cu acest sistem, pe care l-a numit „exempeda" (însemnînd în limba greacă, observație strictă), ajunge la transcrierea unui tip unic, în care se confundă normalul și idealul. Acest tip este considerat frumos, după judecata unanimă și după părerea proprie, la care a ajuns în urma investigării unui număr mare de indivizi. Avantajele care decurgeau din precizia sistemului de măsurători erau anulate de complicația lui și de greutatea de a raporta măsurile la segmente anatomice și la raportul lor cu înălțimea totală a corpului. Aceasta a dus în practică la utilizarea unor măsurători mai simple, precum și la reconsiderarea sistemului lui V i t r u v i u s pe care L e o n a r d o l-a îmbogățit, contribuind la elaborarea unei teorii a proporțiilor bazate pe observația empirică.

Condițiile frumuseții în compoziție sînt legate, la A l b e r t i, de acordul suprafețelor (la care sînt reduse corpurile), conceput după tipul acordului și armoniei muzicale. Intervalele muzicale agreabile urechii: octava, chinta, cuarta, terța, sînt luate ca bază a armonizării compoziționale. Ele corespund diviziunilor unei coarde în: 2 (octava cu raportul coardei 1/2), în 3 (chinta cu raportul 2/3) și în 4 (cuarta cu raportul 3/4). Aceste raporturi servesc atît la determinarea laturilor și formei ariilor suprafețelor compoziționale, cît și la împărțirea lor armonică, dirijînd astfel repartiția elementelor compoziționale. Raporturile intervalelor fundamentale (numite „diapason", „diapente" și „diatessaron"), precum și dublul lor, au alcătuit baza unei estetici simple, clare, aritmetice, aplicabile, atît arhitecturii, cît și picturii (acordurile muzicale sînt aplicabile corpului uman numai cu aproximație, deoarece atît formele cît și variabilitatea corpului nu pot fi supuse rigorismului matematic).

Estetica armoniei compoziționale a lui A l b e r t i, a concordanțelor, „concinnitas", sau „albertismul", a fost cunoscută și aplicată în numeroase compoziții ale artiștilor din Quattrocento și Cinquecento. Au putut fi analizate astfel, după sistemul trasee-

lor lui Alberti, tablouri de: Botticelli, Mantegna, Ghirlandaio, Masaccio, Benozzo Gozzoli, Piero della Francesca, Rafael, Leonardo etc*. Alberti s-a interesat și de expresia morală, în numele convenției și a coerenței reprezentării („membrele morților să fie moarte pînă la unghii"). Mișcările sufletului sînt traduse prin mișcările membrelor și ale corpului, însă acestea nu trebuie să fie excesive, în numele demnității, al farmecului și al grației, deoarece imitația simplă a naturii nu este de ajuns, fiind necesară frumusețea pentru contemplație. Desenul și culoarea, așa cum au fost indicate de Cennini, nu sînt suficiente pentru obținerea frumuseții. După principiile picturii florentine, este necesară delimitarea contururilor care circumscriu formele, cărora li se subordonează culoarea.

Figura umană trebuie închipuită goală, înainte de a o picta cu veșmintele, și este necesar a preciza oasele și mușchii, înainte de a le acoperi cu pielea. Omul este centrul reprezentării plastice. Vîntul însuși trebuie să fie personificat în figura Zefirului, pentru a justifica mișcarea draperiilor. Astfel a fost afirmat idealul, după care cosmosul întreg era absorbit de figura omului.

Cînd Alberti a scris tratatul despre arhitectură („De re aedificatoria", 1485), care i-a adus denumirea de „Vitruviu modern", arta nouă slăbise mult, ceea ce a făcut pe Alberti să dea o considerație mai mare Antichității și lui Vitruvius.

Între artiștii teoreticieni ai Renașterii, un loc de seamă îl deține Piero della Francesca, a cărui operă teoretică a fost scrisă în perioada ultimilor douăzeci de ani ai vieții, cînd încetase de a mai picta, din cauza slăbirii vederii. În lucrarea „De prospetiva pingendi" (1492), Francesca reia teoriile lui Alberti asupra perspectivei și compoziției, aducînd o importantă contribuție personală în privința repartiției luminii în tablou, cu ajutorul culorii. El descoperă, înainte de Cézanne, „principiul luminii culoare", pe care l-a practicat în pictura sa luminoasă. El a formulat, înainte de Leonardo, legea luminozității culorilor, luminozitate pe care grecii au numit-o „tonon", italienii „tono" și francezii „valeur de la couleur."

Pasionat pentru matematică și geometrie, Francesca a mai compus două lucrări rămase în manuscris: un tratat de aritmetică și geometrie și unul asupra corpurilor platoniciene („De quinque corporibus regularibus"), care este reluat cu o contribuție originală, de elevul său Fra Luca Paccioli din Borgo, în „De divina proporzione" (1509). Lucrarea lui Paccioli fixează în scris cunoștințele unor vechi tradiții artizanale asupra proporției cu importante proprietăți matematice și estetice, obținute prin împărțirea asimetrică a unei lungimi date. Această proporție „divină" a fost cunoscută din Antichitate, făcînd parte din categoria proporțiilor numite de Vitruvius „incomensurabile". Această proporție, împreună cu construcția pentagonului și pentagramei au alcătuit unul din secretele pitagoricienilor. Vitruvius amintește că grecii numeau raporturile „incomensurabile" și „analogie". În Evul Mediu, acestea au continuat să fie un secret al arhitecților și al confreriilor, transmis prin învățămîntul oral. Leonardo da Vinci numește proporția divină „secțiunea de aur", cunoscînd și aplicațiile sale matematice și estetice. Termenul „divin", pe care-l utilizează Paccioli, arată admirația mistică, medievală, față de calitățile proporției, considerate drept o creație a divinității.

* Ch. Bouleau, Charpantes. *La géometrie secrète des peintres*, Ed. Senil, Paris, 1976.

În secolele XIV—XV traseele compoziţionale pentagonale şi raportul secţiunii de aur erau utilizate chiar de către artiştii care nu au excelat ca teoreticieni (ele au fost semnalate în: „Paradisul" din „Les très riches heures du duc de Berry", în polipticul „Mielului mistic al fraţilor Van Eyck şi în compoziţiile lui Rogier van der Weyden, „Judecata din urmă" şi „Coborîrea de pe cruce"*).

Cele mai multe din ideile esteticii Renaşterii apar rezumate, precizate şi îmbogăţite în opera teoretică a lui Leonardo da Vinci, îndeosebi în culegerea de texte „Codex urbinas", publicată în secolul al XVII-lea sub denumirea de „Tratatul de pictură". Tratatele proiectate de Leonardo, vizînd mai multe domenii ale culturii, au rămas nepublicate şi necunoscute în vremea lui. Gîndirea sa nu a fost fără legătură cu aceea a artiştilor teoreticieni care l-au precedat sau cu aceea a contemporanilor săi. Afinităţile cele mai mari în domeniul esteticii le-a avut cu Alberti şi Piero della Francesca, ale căror scrieri le-a cunoscut poate direct, apoi cu Luca Paccioli, pentru care a desenat epúrele tratatului asupra „proporţiei divine". Spirit pozitivist, Leonardo a rămas în afara disputelor cercurilor filozofice şi speculaţiilor neoplatonice ale învăţaţilor de la curtea lui Lorenzo de Medici. Cercetător raţional al cauzelor fenomenelor, a fost unul dintre întemeietorii ştiinţei experimentale moderne şi iniţiatorul explicaţiei materialiste a lumii. Prin verificarea matematică a cunoştinţelor şi aplicaţia practică a teoriei, activitatea sa marchează începutul stăpînirii tehnice a naturii.

Ca şi ceilalţi artişti ai Renaşterii, Leonardo are încredere în valoarea şi stabilitatea formelor vizibile ale lucrurilor, considerînd că adevărul şi frumuseţea lor alcătuiesc substanţa principală a artei. „Arta este o ştiinţă" nu numai în sensul cunoaşterii lumii prin ea, ci şi în sensul realizării practice cu ajutorul ştiinţei. Această ştiinţă aplicată artei sau picturii (pe care Leonardo o consideră artă, prin excelenţă) reprezintă o teorie a formei şi a figuraţiei, bazată pe anatomie şi perspectivă şi, în acelaşi timp, pe un concept clar al raportului artei cu natura. Cunoştinţele teoretice necesare figuraţiei în relief sau „desprinderii figurii de fondul tabloului" sînt: perspectiva geometrică şi aeriană, ştiinţa proporţiilor şi ştiinţa umbrei şi luminii.

Noţiunea de artă-ştiinţă o opune Leonardo conceptului medieval de practică empirică, dar recunoaşte autonomia şi caracterul particular al creaţiei, care nu se poate cîştiga, nici transmite cu ajutorul ştiinţei. El opune, de asemenea, artei medievale, subordonate scopurilor etice şi religioase, conceptul unei arte care îşi găseşte raţiunea şi satisfacţia estetică în împlinirea spirituală pe care o dă reprezentarea frumosului din natură. Reîntoarcerea la formula antică a artei-imitaţie, în primul rînd a naturii frumoase şi apoi a tuturor lucrurilor imitabile, este unul din caracterele principale ale esteticii lui Leonardo şi al artei Renaşterii (în această concepţie, el exclude arhitectura din domeniul artelor, pentru motivul că nu imită natura). Imitaţia este procesul pe care se sprijină activitatea creatoare în care joacă un rol important fantezia combinativă şi ordonatoare a artistului. Creaţia are însă un caracter realist, întrucît imaginaţia este ancorată în realitate, chiar şi atunci cînd artistul înfăţişează fiinţe fantastice sau cînd imaginează lumea divină şi demoniacă. Frumuseţea nu este legată de o idee abstractă, ci constă în primul rînd în împreunarea armonică a formelor, în armonia părţilor între ele şi cu întregul, atît în natură, cît şi în artă. Astfel,

* Ch. Bouleau, *op. cit.*, p. 230.

frumusețea are un caracter rațional și controlabil. Ea poate fi studiată direct în natură sau poate fi construită prin corectări ale datelor naturale. Omul frumos, bine proporționat, spre exemplu, poate fi întîlnit în natură, iar din studiul său poate fi dedusă o regulă generală. În acest sens, ideile lui Leonardo întîlnesc pe cele ale lui Alberti.

Canonul construit de Leonardo (desenul din Academia din Veneția) păstrează măsurile lui Vitruvius, exprimate în fracții comune ale înălțimii corpului, fără să părăsească complet „metoda bizantină" a lui Cennini, a exprimării dimensiunilor în înălțimi de cap sau de față. Anatomist și fiziolog, Leonardo a legat studiul proporțiilor de structura anatomică a corpului și de procesele mecanice ale mișcărilor. Ca anatomist, a căutat uniformitatea organică și egalitatea dimensiunilor segmentelor, exprimînd constatările sale în „corespondente" ale dimensiunilor (formulate astfel: de la x la y = de la v la z)*. El a unit pe de altă parte teoria proporțiilor cu teoria mișcărilor, consemnînd modificările dimensionale aduse de mișcările articulare sau de contracțiile musculare. Această explicație fiziologică a modificărilor proporțiilor „obiective", împreună cu explicația perspectivă a deformațiilor optice date de racursiuri sau de situația corpului în spațiu, au însemnat justificarea științifică a experienței vizuale artistice.

Unitatea unei înfățișări nu constă pentru Leonardo numai în raporturile proporționale, ci și într-o anumită corespondență a părților (membre, mușchi etc.) care nu este numai cantitativă și în care se manifestă unitatea tipului corporal, a tipului de habitus, de vîrstă sau de sex. Unitatea formală este, în cele din urmă, subordonată unității mai cuprinzătoare corporal-sufletești. Formele trebuie să corespundă mișcărilor, iar acestea trebuie să fie expresia unui conținut sufletesc, iar frumusețea adevărată constă în unitatea corporal-sufletească. Altfel, figurile pictate „sînt de două ori moarte". Formele și mișcările sînt, pentru Leonardo, expresia unui conținut sufletesc, iar frumusețea adevărată constă în unitatea corporal-sufletească.

Estetica leonardescă rezumă trăsăturile principale ale artei Renașterii. Ea este un elogiu adus frumuseții naturii, căreia omul, prin artă, îi adaugă valori noi. Caracterul de creație rațională a frumuseții și trăsătura științifică și experimentală despart conceptul artei Renașterii de cel al Antichității clasice, în care frumusețea transcede realitatea, pe care arta o reflectă, dar nu o creează. Pentru Leonardo „l'arte e cosa mentale"; originea adevărată a artei este rațiunea care interpretează natura, iar nu un principiu suprarațional. Valoarea realității vizibile dă artistului bucuria reprezentării ei în artă, care devine o adevărată „soră a naturii". Estetica Renașterii, este, de asemenea, opusă esteticii teologiei medievale, pentru care formele naturii sînt semne vizibile ale unei realități spirituale, invizibile, și un mijloc de contemplație a realității suprasensibile. Vasari a înregistrat această schimbare fundamentală a concepției artei, punînd la originea Renașterii arta lui Giotto „care a tradus limbajul grec în cel latin", iar istoricii de seamă ai Renașterii (Michelet, Burckhard)** au opus-o civilizației medievale, considerînd Renașterea ca o redescoperire a lumii și a omului, în acord cu teza marilor umaniști, a lui Erasmus, pentru care Renașterea a fost „o ieșire din întunericul și sclavia intelectuală", și a lui Rabelais, care a văzut în Renaștere „lumina soarelui în noaptea gotică".

* E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, 1955.

** J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 3. Aufl., Phaidon Verlag, Wien.

Reprezentările religioase ale Renașterii sînt impregnate de spiritul profan al admirației naturii și Antichității. Este modificată nu numai forma iconografiei religioase, dar însuși spiritul ei, care nu mai este expresia emoției unui sentiment profund religios. Invazia realismului și pitorescului în arta religioasă a deplasat interesul către reprezentarea artistică, în dauna semnificației religioase. Această artă a fost socotită de S a v o n a r o l a, către sfîrșitul Quattrocento-ului, ca o profanare a sentimentului religios, și condamnată, împreună cu tablourile mitologice „indecente", reprezentînd nuduri, și cu obiectele de lux, podoabele și bijuteriile, care erau expresia plăcerilor materiale ale societății înavuțite*. Arta religioasă a Renașterii nu mai este expresia directă a sentimentelor populare. Ca și arta profană, ea începe să se adreseze elitelor, prin mediația inițierii culturale umaniste.

După invenția tiparului, învățămîntul teologic este încredințat cărții și ilustrațiilor ei. Arta religioasă decorativă sau tabloul religios dezvoltă, în afară de pitoresc, alegoria religioasă și predica patetică sau retorică. Știința profană pătrunde în domeniul religios sub forma unor subiecte noi, cu „disputele", sau „triumfurile". Disputele (printre care cele mai cunoscute sînt: „Disputa sacramentului" și „Școala din Atena" de R a f a e l) pun în paralel și caută concilierea între înțelepciunea rațională a filozofilor și aceea a revelației credinței. Triumfurile, inspirate din Antichitatea clasică, sînt transpuse în temele religioase, sub forma cortegiilor sau a procesiunilor alegorice, apelînd la inițierea sau erudiția spectatorului în domeniul teologiei.

Una din temele care invadează iconografia religioasă a secolelor XV—XVI este aceea a morții, tratată, fie realist, în imagini cadaverice sau în scheletele monumentelor funerare, fie alegoric, în spirit antic, fie în temele noi ale „Dansurilor macabre". Pesimismul emanat din asemenea subiecte, ca și din „Judecățile din urmă", care devin obsedante, este legat de continuarea aceluiași proces al diminuării credinței, caracteristic sfîrșitului Evului Mediu.

Arta Renașterii creează o viziune religioasă nouă, impregnată de Clasicism, în ceea ce privește înfățișarea omului, o viziune a frumuseții, proporțiilor echilibrate, a draperiilor anatomizate și a mișcărilor ritmice, armonioase. Această viziune, care a devenit comună întregii arte religioase apusene, înlocuind tradiția iconografică medievală, a fost considerată ca unul din aspectele negative ale influenței Renașterii. Astfel, L o u i s C o u r a j o d**, cunoscător erudit al culturii Renașterii, a considerat că influența acesteia a falsificat arta și literatura franceză, pe o lungă perioadă de timp, prin aservirea ei literaturii grecești și latine, precum și influențelor artei și civilizației antice.

În țările nordice, reforma lui L u t h e r, consecință a crizei economice și spirituale a Renașterii, declanșează o opoziție împotriva artei religioase, moderate în Germania, însă întinse în țările calviniste, unde a luat proporțiile unei adevărate mișcări iconoclaste.

Între artiștii nordici ai Renașterii, D ü r e r este singurul teoretician, întruchipînd omul universal al Renașterii Italiene. Prieten al intelectualilor umaniști, îndeosebi

* Unii artiști ca: Baccio della Porta, Lorenzo di Credi, Botticelli, cuprinși de remușcări, sub influența teribilului predicator, au dat ei înșiși pradă flăcărilor o parte din opera lor, în celebrul „autodafé" din 1497, numit „arderea vanităților".

** L. C o u r a j o d, *Origines de la Renaissance*, 1899—1903.

al lui P i r c k h e i m e r, căruia i-a dedicat principala sa scriere teoretică, D ü r e r poate fi considerat ca unul din artiştii care au avut o contribuţie originală la ideile estetice ale Renaşterii. Impulsul pentru cercetările şi scrierile teoretice l-a primit în Italia, unde, în cele două călătorii (din 1495 şi 1505), a cunoscut pictura lui B e l l i n i şi M a n t e g n a şi a învăţat formele corpului, în stilul statuarei antice. În călătoria din nordul Italiei (Bologna), a întîlnit operele unor artişti teoreticieni (poate cele ale lui A l b e r t i şi P a c c i o l i şi poate foi din manuscrisele lui L e o n a r d o) din care s-a inspirat în scrierile sale. El aminteşte în special de veneţianul J a c o p o d e B a r b a r i, care l-a stimulat pentru studiul proporţiilor. Impresionat de ştiinţa artiştilor italieni, în avans faţă de aceea a artiştilor germani, empirişti şi autodidacţi, D ü r e r a urmărit să reformuleze teoriile matematice ale frumuseţii şi să refacă ştiinţa proporţiilor corpului, căutînd „secretele" italienilor şi, indirect, ale artei Antichităţii, pentru a alcătui „hrana ucenicilor picturii", un tratat complet al teoriei artei.

În prefaţa primei lucrări publicate, „Instrucţiuni pentru a măsura cu rigla şi compasul" (1525), Dürer scrie: „Pînă acum, mulţi pictori de talent au fost crescuţi în Germania fără nici o teorie, conduşi numai de practică. Ei au crescut ca pomii sălbatici". Este evident că, datorită îndemînării şi practicii culorii, pictorii germani au căpătat abilităţi, însă le lipseşte „arta măsurii". Prin arta măsurii, D ü r e r înţelege aplicaţiile geometriei euclidiene la practica artei (a sculpturii, bijuteriei şi construcţiei literelor) şi a problemelor de perspectivă geometrică la pictură şi arhitectură. Opera sa teoretică principală este „Tratatul asupra proporţiilor", lucrare concepută în patru părţi, care a apărut în 1528, la puţin timp după moartea sa. Tratatul a fost pregătit într-o lungă perioadă de timp, între 1500 şi 1527, prin studii prealabile, dintre care cele mai interesante sînt desenele cu pana dintre 1507 şi 1515, cuprinse într-un caiet, cunoscut mai tîrziu sub denumirea „Caietul de schiţe din Dresda" (Dresdenerskizzenbuch), publicat în anul 1905.

D ü r e r nu a fost anatomist, deoarece în Germania Renaşterii nu era cunoscută disecţia, iar nudul era numai o cunoştinţă de atelier. Tratatul său se bazează pe studiul direct de pe viu al formelor, înscriind, în istoria studiului teoretico-artistic al omului, unul din cele mai frumoase capitole ale morfologiei. Studiul proporţiilor a pornit de la definirea omului frumos, după raporturile lui V i t r u v i u s, dînd o formă personală, ca şi L e o n a r d o, canonului de tradiţie antică a arhitectului roman (acest canon, numit „pătratul celor vechi", demonstrînd egalitatea dintre talie şi anvergură, exprimă dimensiunile părţilor în fracţii comune ale înălţimii taliei). Observator atent al realităţii şi înclinat prin aptitudinile artistice spre aprecierea aspectelor individuale ale înfăţişării, el ajunge la concluzia că frumuseţea nu se limitează la un singur sistem de raporturi dimensionale. Ea constă în armonia părţilor şi se realizează în variantele normalului, care pot alcătui mai multe tipuri de frumuseţe „Frumos este tot ceea ce este normal şi nu cade în excesiv". De aceea, D ü r e r construieşte mai multe canoane, reprezentînd variante ale normalului, de la tipurile viguroase „ţărăneşti", la cele înalte şi subţiri (în cartea întîi utilizează sistemul vitruvian al raportului părţilor cu talia; în cartea a doua, raportează părţile între ele după sistemul lui A l b e r t i; în cartea a treia se ocupă de abaterile mari de la normă şi de procedeele geometrice prin care pot fi construite, iar în cartea a patra studiază mişcările corpului din punctul de vedere al unei tipizări).

Opera teoretică a lui D ü r e r este un reflex al încrederii entuziaste pe care o are artistul Renașterii în valoarea cunoștințelor teoretice și a forțelor raționale în studiul și creația artei. „Studiul proporțiilor — scrie D ü r e r — este necesar pentru ca atunci cînd în desenul fără măsurătoare, mîna se va înșela din cauza grabei, rațiunea, prin ochiul bun și cunoștințele pe care le posezi, vor face ca greșala să fie mică . . . Datorită cunoștințelor vei fi mult mai curajos și mai perfect decît fără cunoștințe. De asemenea, dacă vei învăța metodele de măsurare a figurii omenești, îți va servi la măsurătoarea tuturor oamenilor". Criteriul cantitativ, „măsurătoarea", este considerat ca singura bază obiectivă a aprecierii frumuseții. „O măsură bună dă o construcție bună, nu numai în tablouri, dar în toate operele mari care trebuie create. În afara măsurii, și fără o înțelegere a bunei măsuri, nu poate fi făcut nici un tablou bun și fără o bună proporție, nici un tablou nu poate fi perfect". Cu toate acestea, D ü r e r consideră că frumusețea este o operă a divinității, de care arta se apropie mai mult sau mai puțin. Adevărul divin al artei este ascuns în natură, de unde arta trebuie să-l scoată. Deși D ü r e r consideră relativă judecata oamenilor despre frumos și adevăr, concluziile sale nu sînt pesimiste, întrucît artistul găsește un criteriu de apreciere și un sprijin, în acordul judecății celor mai mulți asupra operelor artistice. „Ceea ce consideră drept adevăr toți, considerăm și noi. În același mod vom socoti frumos ceea ce toți consideră frumos și vom încerca să-l atingem". Acceptînd că frumusețea legată de numere nu are o valoare absolută în sens pitagorician, și că raporturile numerice care traduc forma pot înscrie mai multe tipuri de frumusețe, se enunță astfel transformarea unui adevăr absolut într-unul relativ.

Părăsind universalitatea și îndreptîndu-se din nou spre empirism, D ü r e r anticipează unele din cercetările cele mai recente asupra proporțiilor*, ale căror concluzii generale demonstrează imposibilitatea de a proba că unele sisteme de proporții sînt mai bune decît altele și că unele produc mai multă plăcere estetică decît altele. De asemenea, opinia lui D ü r e r că proporțiile și măsurătorile nu valorează decît în mîna celor ce știu să deseneze, precede afirmația lui L e C o r b u s i e r, după care „modulorul"** său nu este eficace decît în mîna celor talentați, precum și aprecierea lui E i n s t e i n că modulorul „este o gamă de proporții care face răul dificil și binele facil".

D ü r e r, empirist meticulos, a pășit metodic pe calea stabilirii măsurilor și raporturilor dimensionale, ajungînd la ideea modernă a relativității proporțiilor. Fără să gîndească sistemul de proporții legat de stilurile artistice***, D ü r e r a întrevăzut necesitatea unirii sistemului care stabilește raporturile părților cu întregul (V i t r u v i u s), cu cel care compară părțile între ele (A l b e r t i), la care adaugă și studiul său personal al abaterilor de la normă. Exprimînd în cartea întîi măsurile în părți ale întregului, D ü r e r recunoaște unitatea organică în care se urmărește regula raporturilor, indiferent de dimensiuni. În cartea a doua, măsurînd cu rigla lui A l b e r t i, pune accentul pe comparația directă a segmentelor, care, în prima metodă, erau comparate prin intermediul taliei. În acest mod, sistemul proporțiilor lui D ü r e r cîștigă în valoare con-

* Primul congres internațional asupra proporțiilor în artă, ținut la Milano între 27 și 29 septembrie 1951.

** L e C o r b u s i e r, *Le Modulor.*

*** E. P a n o f s k y, *op. cit.*, p. 232.

structivă, ceea ce pierde în forță generalizatoare. Tratatul lui D ü r e r, cu toate că a fost editat în mai multe limbi, nu a avut răsunetul lucrărilor care continuau să considere proporțiile corpului ca expresie a unei ordini absolute. D ü r e r a creat însă premisele unei gîndiri moderne a problemei proporțiilor, devansînd cu cîteva secole relativizarea lor, prin disocierea conceptului de formă, de acela de număr. Credința într-o armonie, echilibru și balanță a părților și întregului, adînc împlîntată în natura umană, care străbate gîndirea lui D ü r e r, reapare în contemporaneitate la un L e C o r b u s i e r, pentru care proporțiile reînvie sub aspectul tehnologic al standardizării și producției seriale*.

Mai puțin original decît L e o n a r d o, D ü r e r adaptează, înțelegerii și posibilităților sale de cercetare, ideile artiștilor teoreticieni ai Italiei. Avînd un orizont științific mai limitat decît L e o n a r d o, D ü r e r concepe teoria artei în spirit empirist, ca fiind legată de o aplicație practică imediată. Mai puțin modern, în general, decît L e o n a r d o, el caută încă acordul spiritului religios medieval cu gîndirea eliberată de prejudecăți a omului Renașterii.

* *Le Corbusier*, *op. cit.*, p. 235.

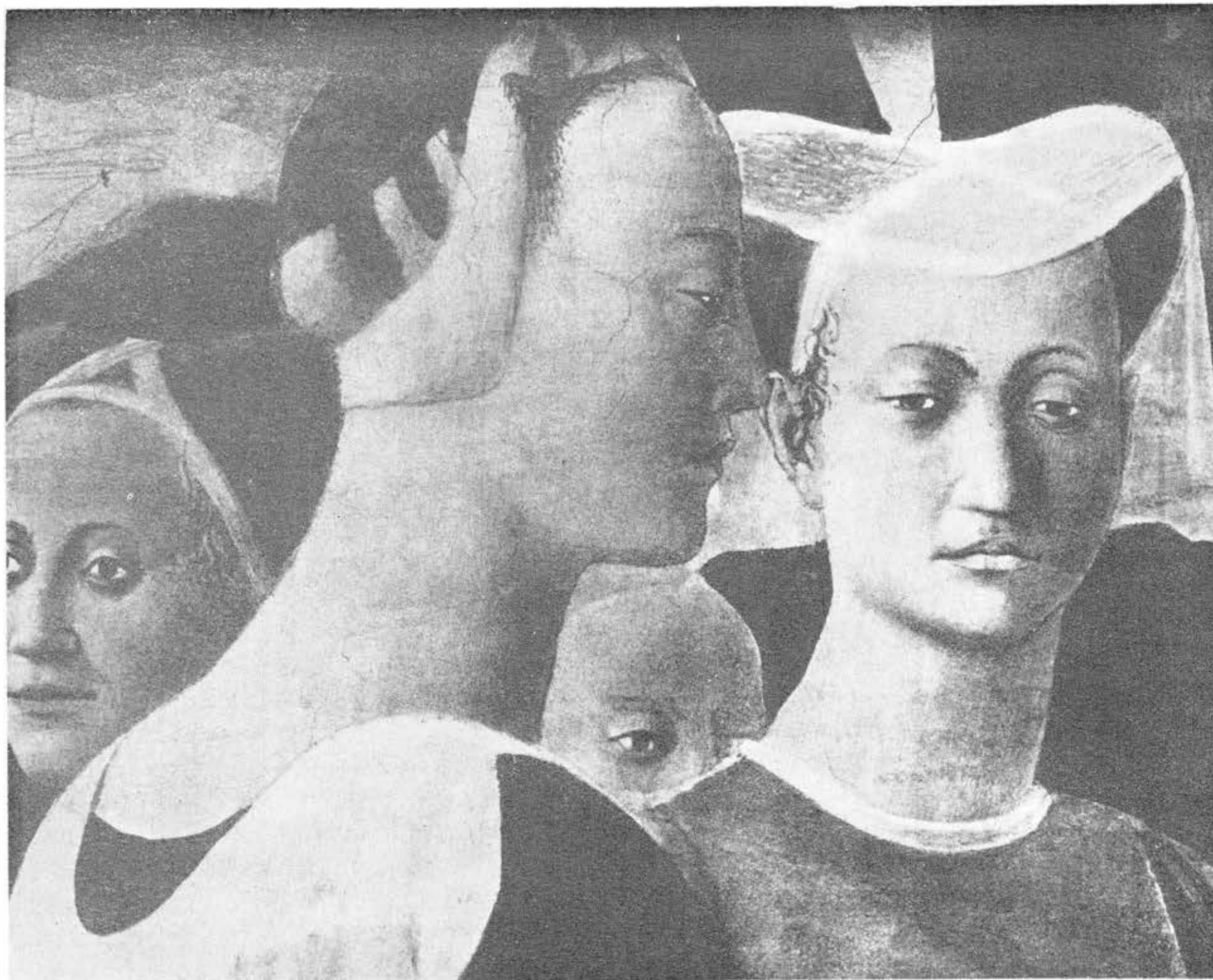
# OMUL ÎN ARTA RENAŞTERII ITALIENE DIN QUATTROCENTO

## Redescoperirea formelor omului din arta antică, mediteraneană

În secolul al XV-lea, arta italiană este dominată de rezolvările importante ale artei florentine în direcţia noilor probleme estetice. Încă din prima jumătate a secolului al XV-lea, care se încheie cu generaţia lui Cosimo de Medici, arta poartă semnele noii concepţii asupra realităţii, precum şi cele ale investigaţiilor teoretice legate de transpunerea ei plastică. Persoana umană, fizică şi morală, se află în centrul preocupărilor artistice. Iconografia religioasă însăşi este adusă în lumea familiară a vizibilului din ordinea umană, socială şi istorică. Noul limbaj artistic tinde către cunoaşterea naturii şi îndeosebi a omului, a istoriei şi a calităţilor lui morale, în căutarea „adevărului" vizibil şi a realizării sale artistice, în termeni raţionali. Arhitecţii teoreticieni, Brunelleschi, Alberti, au avut o influenţă hotărîtoare asupra plasticii. Concepţia unei armonizări a spaţiului, bazată pe principiile raţionale ale utilizării geometriei şi calculului, care au fost puse la baza noii arhitecturi, este transpusă în plastică, orientînd artiştii spre studiul proporţiilor corpului, spre organizarea raţională a compoziţiei şi reprezentarea spaţiului sub controlul riguros al perspectivei geometrice. În toate domeniile, arta primei jumătăţi a Quattrocento-ului se afirmă prin aspiraţiile sale ştiinţifice. Redescoperirea Antichităţii nu are sensul unei imitaţii, ci a unei reîntîlniri cu ordinea raţională în domeniul artei.

Arta florentină a fost aceea care a avut întîietate în crearea unui limbaj asemănător celui antic, în care formele sînt concepute ca realităţi spaţiale după tipul sculpturii. Primii reprezentanţi ai artei noi sînt sculptorii florentini, Lorenzo Ghiberti şi Donatello, împreună cu sienezul Iacopo della Quercia.

Ghiberti, învingătorul lui Brunelleschi în concursul din 1401, pentru decorarea porţilor baptisterului din Florenţa, concepe, în această lucrare, istoria Vechiului şi Noului Testament, într-o serie de basoreliefuri înscrise în medalioane, tratate pictural. Dimensiunea a treia este obţinută în mod iluzionist, prin introducerea scenelor în arhitecturi, supuse legilor perspectivei, şi în peisaje cu planuri multe, desfăşurate în profunzime. Nenumăratele detalii ale scenelor cîştigă în amploare prin echilibrul compoziţiei, claritatea şi lărgimea tratării formelor. Personajele minuscule amintesc totuşi de antic, prin eleganţa proporţiilor, prin ştiinţa anatomiei şi prin uşurinţa şi naturaleţea mişcărilor. Calităţile descriptive şi narative, insistenţa asupra detaliilor şi aspiraţia către perfecţiunea formală au făcut ca sculptura lui Ghiberti să fie socotită mai mult ca opera unui genial bijutier.



Piero della Francesca
Legenda Sfintei Cruci, fragment de frescă, Arezzo

Spiritului analitic al lui G h i b e r t i, i se opune puterea de sinteză a contemporanului său, I a c o p o  d e l l a  Q u e r c i a. Concepţia omului în opera acestuia — basoreliefurile uşilor Bisericii San Petronio din Bologna — este complet deosebită de aceea a lui G h i b e r t i. Robusteţea şi vigoarea formelor omului din opera lui D e l l a  Q u e r c i a alcătuiesc un adevărat contrast cu gracilitatea şi eleganţa celor concepute de G h i b e r t i. Comparate cu anticul, primele amintesc mai mult de arta lui P o l y c l e t, în timp ce formele zvelte şi senzuale ale nudurilor din opera lui G h i b e r t i evocă arta lui P r a x i t e l e. Concentrarea asupra personalităţii umane, tratarea largă a formelor, renunţarea la detaliile pitoreşti ale peisajului sînt calităţile prin care D e l l a  Q u e r c i a este considerat primul mare sculptor al Renaşterii. Anticul a fost pentru el o adevărată lecţie în studiul naturii şi al înţelegerii valorii expresive generale a formelor şi mişcărilor corpului. Forţa pe care o emană personajele sale, lărgimea şi simplitatea formelor şi dramatismul scenelor preced cu aproape

un secol arta lui Michelangelo, care, în anumite scene din Capela Sixtină („Naşterea Evei", „Izgonirea din rai"), pare să se fi inspirat direct din basoreliefurile lui Della Quercia.

Sculptorul care a reuşit să se sustragă influenţei dominante a Antichităţii, înlocuind, în concepţia omului, ideea frumuseţii ideale cu aceea a adevărului naturii, a fost Donatello. Arta sa originală se situează între Goticul Antichizant, sub influenţa căruia se formează, şi Clasicismul Antic pe care Donatello îl asimilează în plină maturitate, după o lungă experienţă realistă (în 1432, în călătoria sa la Roma, are ocazia să cunoască şi să studieze opere antice veritabile). Desprinderea de influenţa statuarei gotice artizanale, practicate de maeştrii mai în vîrstă, Nanni di Banco şi Nicolo d'Arezzo, cu care lucrează la început pe şantierul Catedralei Or San Michele din Florenţa, se produce prin studiul direct al naturii.

Tipurile create în această primă perioadă sînt statuile izolate de profeţi, „Sfîntul Ioan", „Sfîntul Gheorghe", statuia tînărului „David", reprezentînd studiul după natură al nudului unui adolescent gracil, şi cele două statui-portret, regii „Solomon" şi „David" (zis Zuccone), în care realismul cîştigă o mare forţă expresivă. În aceste din urmă lucrări, trăsăturile aspre ale figurilor, proporţiile scunde, draperia lipsită de formulele elegante cunoscute la statuile romane „togati", care erau apreciate încă în vremea sa, au fost principalele caractere ale unei viziuni revoluţionare în reprezentarea omului. Caracterul realist, viguros şi aspru al stilului său, şi l-a definit singur, apreciind drept „ţărănească" figura unui Crist dintr-un crucifix lucrat de el, pe care îl compara cu figura nobilă, idealizată a Cristului din crucifixul sculptat de prietenul său Brunelleschi. Spre deosebire de acesta şi de alţi artişti ai Renaşterii, Donatello s-a concentrat numai asupra sculpturii, însă opera sa cuprinde, la un moment dat (după 1425), importante lucrări care se apropie de arhitectură, precum şi altele înrudite cu pictura, numeroasele sale basoreliefuri (primele — „Mormîntul Papei Ioan al XXIII-lea", Florenţa şi al „Cardinalului Rinaldo Brancacci", Napoli — au fost executate împreună cu arhitectul Michelozzo).

În ceea ce priveşte relieful, Donatello poate fi considerat adevăratul creator al basoreliefului Renaşterii, fiind primul care a obţinut, în sens pictural, o perfectă unificare a spaţiului, cu ajutorul perspectivei. Astfel sînt reliefurile cu scene dramatice



Piero della Francesca (?)
Portret de femeie, Kaiser Friederich Museum

reprezentînd „Dansul Salomeii" și reliefurile padovane, „Minunile Sfîntului Anton", în care acțiunile se desfășoară înaintea unor fundaluri de arhitecturi, cu rezolvarea a complicate probleme de perspectivă. Din punctul de vedere al stilului reprezentării omului, deosebit de importante sînt operele în care influențele Antichității tempereazà tendințele realiste: altorelieful „Buna Vestire" (Santa Croce, Florența, 1435), prototipul frumuseții feminine armonioase, „florentine", și celebrele altoreliefuri reprezentînd îngerii-copii, care împodobesc tribuna exterioară a catedralei din Prato și „Tribuna cîntăreților" (Cantoria) din interiorul Catedralei Santa Maria din Florența. În aceste reliefuri, Donatello creează tipurile copiilor mici ai Renașterii, „putti", cu morfologia și fiziologia vîrstei numită „turgor primus". Experiența cîștigată din studiul acestei teme a Antichității Tîrzii este îmbogățită de Donatello prin observarea naturii, ajungînd astfel la o mare naturalețe în reprezentarea formelor și mișcărilor copilărești. Prin ritmul compozițional și efectele picturale ale fondurilor aurite, Donatello ajunge la o nouă concepție a ornamentației, bazată pe o armonizare a elementelor arhitectonice cu cele figurale.

Tipul feminin, caracterizat prin armonia trăsăturilor și proporțiilor, creat în „Buna Vestire", este reluat în „Madona cu copilul Crist" (1440), executate în pămînt colorat (Muzeul Luvru, Paris) și bronz (Muzeul Albert și Victoria, Londra). În aceste reliefuri, însă, domină tendințele realiste, atît în ceea ce privește caracterizarea figurii feminine, care unește armonia cu grația tipului local toscan, cît și în concepția copilului, apropiat ca morfologie și fiziologie, de vîrsta sugarului. Donatello inaugurează astfel sculptura în care forma își păstrează energia și monumentalitatea, iar gestica, naturalețea și măsura.

Tot lui Donatello îi revine meritul de a fi executat prima statuie ecvestră monumentală în bronz, temă neabordată din timpul Antichității. Concepută și turnată în perioada celor doisprezece ani petrecuți la Padova (după 1443, la vîrsta de 60 de ani), opera care reprezintă pe Condotierul venețian Gattamelata este inspirată din statuia ecvestră antică a împăratului Marc Aureliu. Ea poartă însă amprenta puternicii personalități a artistului, atît în concepția calului, cu gîtul scurt și puternic, cît și în portretul condotierului, cu trăsături energice și ținută mîndră, impunătoare.

Lucrările din ultima perioadă (după întoarcerea în Florența, 1456) sînt marcate de un puternic dramatism. Astfel este grupul „Iudith și Holofern", în care energia acțiunii este subliniată prin mișcările în „contraposto" ale personajelor, și cele două statui „Sfîntul Ioan Botezătorul" și „Sfînta Magdalena", în care realismul figurilor ascetice, descărnate, este unit cu expresia patetică a sentimentului religios.

Opera lui Donatello cuprinde, în complexitatea sa, multiplele teme ale reprezentării omului, care vor fi dezvoltate în viitor, cu intensități deosebite, de diversele direcții ale evoluției plasticii. În special, sinteza dintre antic și studiul naturii, realizată de puternica sa personalitate, apare ca un preludiu al întregii arte a Renașterii.

Una din direcțiile de dezvoltare a tendințelor donateliene a fost domeniul grațiosului și sentimentalului. Încă din timpul vieții lui Donatello, o serie de sculptori mai tineri, s-au dedicat îndeosebi reprezentării frumuseții copilului, a adolescenței și a grației virginale feminine, în temele populare din Quattrocento, a „Madonelor cu copilul Crist" și a îngerilor sau copiilor cîntăreți ai corurilor bisericești.



Mantegna
Iacob pe drumul orașului
dreptății, fragment de frescă



Mantegna
Iacob pe drumul orașului
dreptății, fragment de frescă

Luca della Robbia este unul din sculptorii în a cărui creație originală s-au contopit caractere ale formelor concepute de Ghiberti și de Donatello. Sub influența primului, au fost îndulcite trăsăturile aspre „țărănești" ale madonelor și a fost potolită agitația mișcărilor copiilor din operele celui de-al doilea.

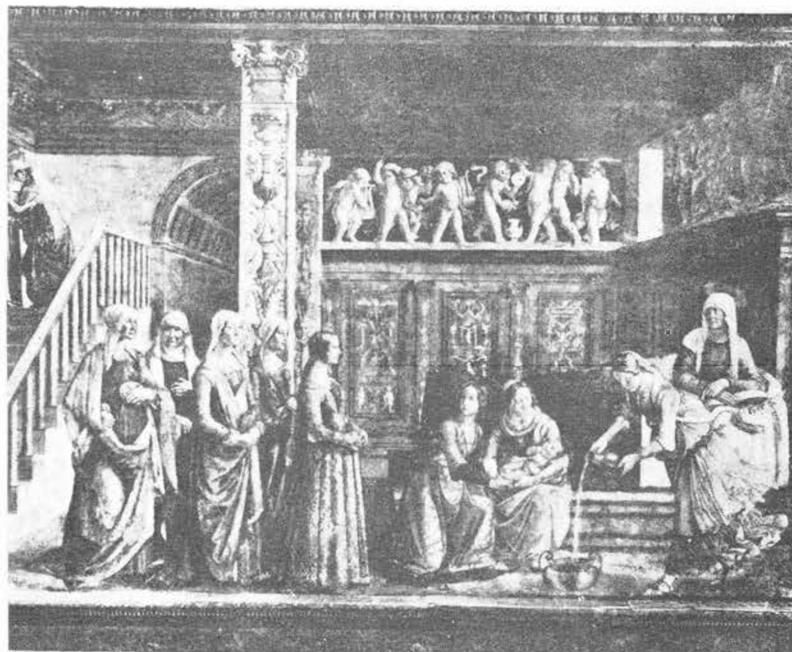
Sculptor, decorator de altare, tabernacole și detalii arhitectonice interioare sau exterioare, Luca della Robbia a căutat intensificarea expresivă a sculpturii prin efectele picturale ale smalțurilor policrome și prin îmbinarea materialelor eterogene.

Prima operă de maturitate, reliefurile în marmură ale tribunei cîntăreților de la Domul din Florența (începute în 1431), explorează domeniul morfologiei vîrstelor creșterii și în special a copiilor mici, fete și băieți, asemănători între ei prin frumusețea trăsăturilor. Tema reliefurilor, legată de ilustrația literală a „psalmului laudelor", prin coruri și instrumente muzicale, a fost prilejul creației unei lumi paradisiace, a grației, inocenței și curățeniei formelor și expresiilor copilărești. Faima lui Luca della Robbia se datorește reliefurilor în teracotă smălțuită policromă, sau în alb-negru, reprezentînd „Madona cu pruncul". El este creatorul unui tip juvenil, delicat și grațios al Madonei purtînd copilul gol, cu aspect de păpușă, pentru care manifestă o intimă și gingașă afecțiune. „Naturalismul" în tratarea scenelor religioase este compensat la Della Robbia printr-un echilibru al formelor și o seninătate a expresiei prin care este recîștigată semnificația simbolică a personajelor.



**Mantegna**
Întîlnirea lui Ludovic al II-lea Gonzaga, marchiz de Mantua, cu fiul său, frescă din castelul Curții din Mantua

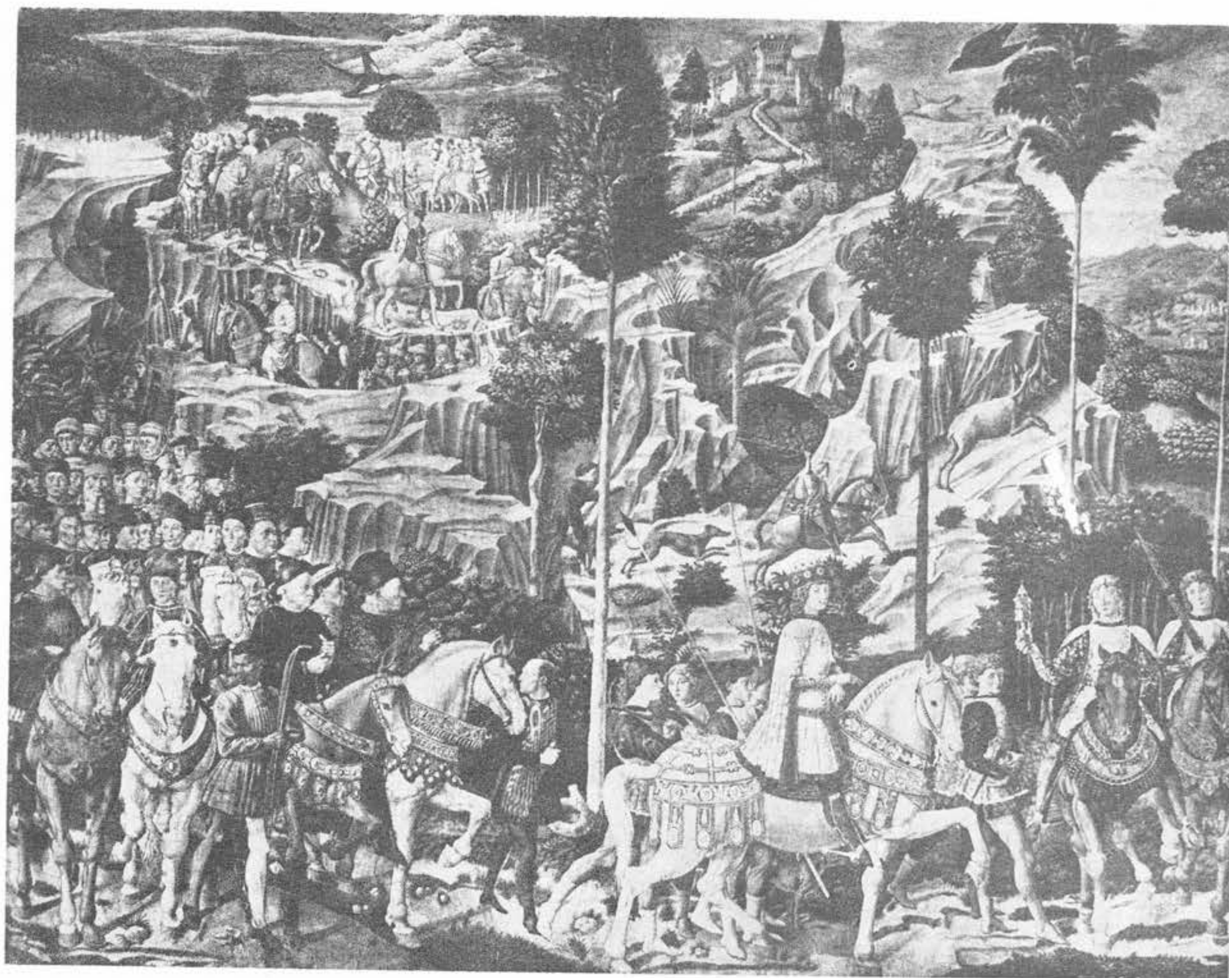
**Ghirlandalo**
Nașterea Mariei,
S. Maria Novella, Florența



Deosebite de tipurile melancolice ale lui B o t t i c e l l i și de cele sentimentale ale lui F i l i p p o L i p p i, madonele lui D e l l a R o b b i a sînt un preludiu al madonelor lui R a f a e l, care realizează armonia „divină" corporal-sufletească. Influența lui L u c a d e l l a R o b b i a și a continuatorilor direcți ai operei lui (nepotul său A n d r e a și fiul acestuia, G i o v a n n i) se resimte într-o lungă perioadă de timp, în arta toscană, manifestîndu-se îndeosebi la un grup de artiști care, prin afinități comune, abordează aceleași teme și arată, cu unele nuanțe personale, aceleași preferințe în alegerea și redarea tipurilor umane. Printre aceștia, cei mai remarcabili sînt: A n t o n i o R o s s e l l i n o și M i n o d a F i e s o l e, cu madonele și îngerii lor surîzători, D e s i d e r i o d a S e t t i g n a n o, sculptorul copiilor-îngeri și portretistul tipurilor juvenile și A g o s t i n o d i D u c c i o, a cărui naivitate rafinată și preferințele pentru arabesc în sculptură prefigurează, într-o oarecare măsură, arta lui B o t t i c e l l i.

În redescoperirea omului și în elaborarea tehnicii reprezentării sale în pictură, rolul jucat de D o n a t e l l o în sculptură îi revine lui M a s a c c i o. Lucrările sale, puține ca număr (frescele din Capela Brancacci din Santa Maria del Carmine, în Florența, unde a lucrat și M a s o l i n o), purtînd amprenta unui puternic spirit novator, au devenit modelul picturii Quattrocento-ului.

M a s a c c i o recîștigă primatul omului în compoziție, monumentalitatea formelor și ridicarea individualității la înfățișări tipice, pline de forță expresivă. Inovația tehnică principală a constat în detașarea plastică a formelor modelate prin umbră și lumină și situarea lor în ambianța spațială a naturii. El obține monumentalitatea figurilor printr-un dozaj echilibrat al detaliilor și prin alegerea unui punct de vedere perspectiv, jos, care înalță figurile în spațiu. Forța lor expresivă ține, atît de construcția



Gozzoli Drumul celor trei regi, fragment de frescă, Palatul Medici, Florenţa

simplificată a personajelor puternice, cu înfăţişare aspră, cît şi de activitatea dramatică, prin care sînt descrise în viitor perspectivele spre viaţa morală şi sufletească a omului.

Opera lui Masaccio este văzută ca începutul unei linii de dezvoltare a picturii care, prin Ucello, Castagno şi Domenico Veneziano, apoi prin Pollaiuolo şi Verrocchio, ajunge la Leonardo şi Michelangelo. Masaccio însuşi a fost influenţat în ideile lui novatoare de opera lui Donatello, care apare astfel ca adevăratul precursor al artei Quattrocento-ului. În raport cu această linie, unii artişti, ca Lorenzo di Monaco, sînt consideraţi „retardatari", prin persistenţa, în opera lor, a elementelor gotice, în timp ce la alţii, elementele gotice sînt dominate de cele noi. Această direcţie artistică, numită „clasicism medieval", caracterizată printr-o căutare a frumuseţii figurilor, pozelor şi mişcărilor, unită cu factura miniaturală şi coloritul de anluminuri, caracterizează opera unor artişti ca Masolino, Fra Angelico, precum şi Benozzo Gozzoli şi Filippo Lippi, numiţi încă şi „romanticii Quattrocento-ului". De aceştia se apropie, într-o oarecare măsură, şi personalitatea mai originală a lui Botticelli.

Fra Angelico unește aurul și ornamentul fondurilor cu eleganța și armonia clasică a formelor și mișcărilor, amintind de arta lui Ghiberti, primul „clasicist medieval". Format în școala miniaturiștilor, Angelico este unul din creatorii altarelor din Quattrocento, cu madone înconjurate de sfinți și îngeri, în care frumusețea figurii umane, fastul și strălucirea îmbrăcămintei evocă lumea splendorilor paradisiace. Printre operele sale importante sînt frescele epocii de maturitate din mănăstirile din Fiesole și San Marco din Florența, precum și cele de la vîrsta de 70 de ani, executate în Capela Papei Nicolae al V-lea, din Roma, unde linia „naturalistă" a Renașterii capătă preponderență asupra reminiscențelor gotice.

La Ucello, stilul monumental al lui Masaccio este unit cu o bogată fantezie în invenția și tratarea formelor, situate în peisaje savant organizate, după o perspectivă care nu creează iluzia brutală a profunzimii. Decorator prin excelență, uzează de valoarea expresivă a culorii pe care o utilizează neimitativ, în tente plate, în detrimentul modelajului formelor. Opera sa cea mai cunoscută, cele trei panouri cu subiectul „Bătălia de la San Romano" (1456—1458), păstrează un caracter original și modern. Mai tîrziu, în frescele „Mănăstirii verzi" de la Santa Maria Novella din Florența, adoptă „stilul plastic" al lui Masaccio pe care îl exaltează pînă la rivalitatea cu sculptura.

Principiul stilului plastic în pictură a fost dezvoltat cu mai multă forță și consecvență de către Andrea del Castagno. Portretele „bărbaților și femeilor ilustre", executate pentru Vila Carducci („Pippo Spano", „Farinata degli Uberti", „Sibila din Cumae" — Muzeul Sant Apollonio, Florența, 1450), sînt concepute ca adevărate statui, așezate în plan înalt, într-un cadru arhitectonic pictat. Relieful puternic, modelat în culoare, conferă formelor prezență materială, forță și energie. Dezvoltarea tehnicii clarobscurului, preluată de la Masaccio, primește, în opera lui Castagno, un caracter de duritate neobișnuit florentinilor, însă întîlnit mai tîrziu în opera lui Mantegna și Signorelli. Prin înclinația realistă și temperamentul dramatic, Andrea del Castagno se apropie mai mult de Donatello. În „Cina cea de taină" (Muzeul Sant Apollonio, Florența), dezvoltă principiul dramaturgiei plastice, cunoscut din reliefurile sculptorului florentin, însă punînd accentul mai mult pe modificările de tonus emoțional decît pe gesticulație. Prin această calitate, dramatismul personajelor sale, viguroase și aspre, cîștigă o tensiune puternică, plină de grandoare. Forța dramatică a scenelor religioase (impresionantă mai ales în fresca „Crucificarea", Galeriile Uffizi, Florența) a fost denumită „terribilità", amintind acest caracter realizat puternic de Michelangelo.

În a doua jumătate a secolului al XV-lea, reprezentarea omului este puternic influențată de cunoștințele de anatomie, prin care tema corpului gol este văzută într-o nouă lumină. Redescoperirea frumuseții anatomice a dus și la o creștere a exigenței pentru construcția corectă și libertatea mișcărilor corpului uman drapat.

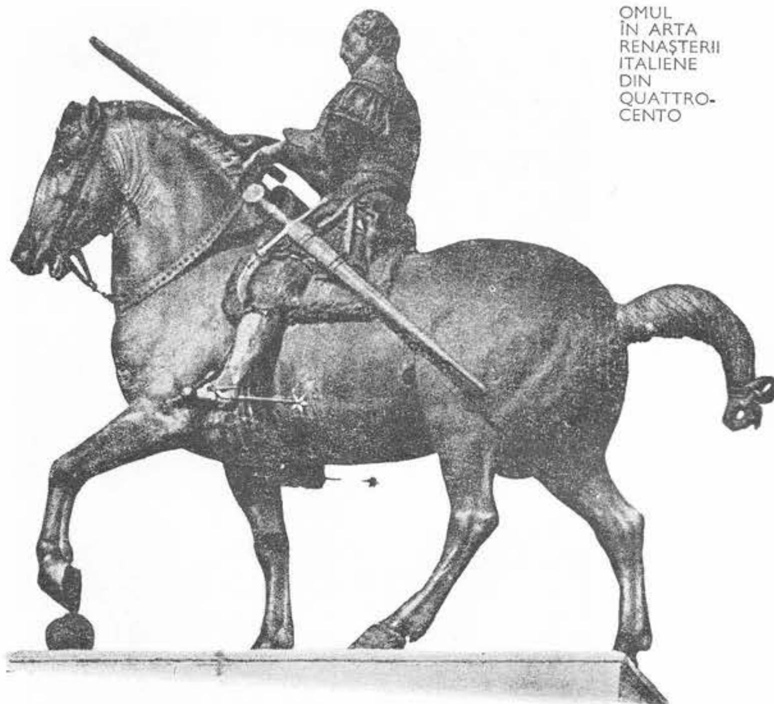
Printre precursorii „artiștilor anatomiști", au fost florentinii Pollaiuolo și Verrocchio.

Despre Antonio Pollaiuolo, Vasari afirmă că „a cunoscut anatomia ecorșînd cadavre, fiind primul care a studiat jocul mușchilor în figurile umane". Orfăurar, pictor și sculptor, Antonio Pollaiuolo și, fratele său mai mic, Piero, au introdus în viziunea omului cultul detaliului anatomic, urmărit cu o curiozitate științifică. Statuetele „Hercule", „Hercule și Anteu" (Muzeul Național, Florența) sînt

adevărate demonstraţii ale virtuozităţii ştiinţei reprezentării formelor anatomice şi a celor mai îndrăzneţe mişcări. În aceleaşi teme, tratate în pictură cu un sentiment sculptural („Hercule omorînd balaurul" şi „Hercule şi Anteu", Galeriile Uffizi, Florenţa), dramatismul capătă o intensitate, care-l transformă în agitaţie. Violenţa mişcărilor şi intensitatea expresiei efortului fizic, temele de predilecţie ale lui Pollaiuolo, culminează în gravura cunoscută sub numele „Bătălia nudurilor" (1470), temă pretext pentru demonstraţia unor nuduri reprezentate savant, în cele mai variate atitudini şi mişcări.

Fraţii Pollaiuolo au fost conducătorii unui atelier de artă, „bottega", prin care influenţa noilor tendinţe se răspîndeşte în cercuri largi prin elevi şi colaboratori. În acelaşi timp cu acest atelier funcţiona, la Florenţa, atelierul lui Verrocchio, a cărui faimă rămîne legată de aceea a elevului său Leonardo da Vinci.

Andrea Verrocchio a fost, ca şi Pollaiuolo, orfăurar, pictor şi sculptor. Cunoştinţele sale de anatomie erau tot atît de bogate ca şi ale lui Pollaiuolo, astfel încît, după spusele lui Vasari, el a putut să restaureze pentru Lorenzo de Medici, un Marsyas antic, jupuit, cu o perfecţiune care a atins originalul. La o distanţă de aproape 40 de ani după Donatello, Verrocchio reia două din temele importante tratate de acesta: corpul uman tînăr, în statuia „David", a cărui armură este mulată pe formele anatomice, şi statuia ecvestră, „Colleone" (Veneţia). În ambele, înregistrează distanţa parcursă de artă în direcţia utilizării cunoştinţelor ştiinţifice şi tehnice în reprezentarea formelor, precum şi modificarea concepţiei asupra valorii expresive a figurii umane. Analist prin înclinaţie naturală şi prin formaţia artistică, Verrocchio desăvîrşeşte detaliile anatomice sau ornamentale ale unor teme împru-



**Donatello**
Gattamelata, Padova

**Verrocchio**
Colleoni, Veneţia





Donatello
Gattamelata, Capul condotierului



mutate de la predecesori sau contemporani (Donatello sau Desiderio da Settignano).

Este cunoscută, spre exemplu, virtuozitatea lui Verrocchio în tratarea mîinilor, picioarelor și altor detalii anatomice, pentru care, după mărturia lui Vasari, utiliza mulajele de pe viu. Detaliul minuțios și îngrijit apare chiar și în lucrarea monumentală „Colleone", destinată privirii de la distanță și efectului de ansamblu înscris pe clarul cerului. El urmărește cu insistență anatomia calului, inspirat din caii antici ai fațadei Bazilicii San Marco din Veneția, armura condotierului și fizionomia sa, fără să piardă din vedere un anumit efect declamatoriu obținut prin alura calului și ținuta călărețului. O deosebită predilecție pentru frumusețea copilăriei și grația adolescenței („Copilul cu peștele", Palazzo Vecchio, Florența) îl apropie de viziunea sentimentală a lui Desiderio da Settignano.

O influență reciprocă a existat cu siguranță între Verrocchio și elevul său Leonardo. S-au relevat analogii între schițele lui Leonardo pentru statuia ecvestră a lui Francesco Sforza și monumentul realizat de Verrocchio. Sigură este colaborarea maestrului cu elevul, în lucrarea destinată unui altar, „Botezul lui Crist" (Galeriile Uffizi, Florența), în care se atribuie lui Leonardo cei doi îngeri îngenuncheați. Factura tehnică, tipul fizic și mai ales expresia îngerilor-copii ne introduc în lumea spirituală, misterioasă a lui Leonardo da Vinci.

Unul dintre artiștii din a doua jumătate a secolului al XV-lea, în opera căruia viziunea plastică și știința anatomiei au jucat un rol important, a fost elevul lui Piero della Francesca, Luca

Ghiberti
Sacrificiul lui Avraam,
detaliu din poarta Baptiseriului
S. Maria, Florența

Signorelli. Dintre numeroasele opere care s-au păstrat de la el, cea mai importantă este ciclul de fresce din domul din Orvieto, dedicate „Judecății din urmă", „Infernului" și „Paradisului" (1499—1504). În aceste teme, care sînt un prilej pentru reprezentarea corpului gol, manifestă o știință a formelor și mișcărilor și un sentiment dramatic amintind de arta lui Michelangelo. Îndeosebi în „Judecata din urmă", prin aglomerarea de nuduri cu forme atletice și patosul expresiv al omenirii judecate, precum și prin agitația divinității executante, Signorelli prefigurează și el intensitatea expresivă, denumită în opera lui Michelangelo „terribilità". Signorelli introduce corpul gol nu numai în viziunea religioasă medievală a judecății din urmă, dar și în tabloul religios tipic al Renașterii, reprezentînd „Madona" sau în portret („Madona", Uffizi, „Portret de bărbat"), sub forma unor figuri alegorice care populează peisajul fundalului. În cele din urmă, tabloul mitologic este un alt prilej pentru reprezentarea nudului pe care el îl realizează în aceeași concepție a formelor sculpturale pline și cu același sentiment dramatic dintre personaje (Școala lui Pan).

Una din trăsăturile caracteristice ale Renașterii a fost legată de pătrunderea sentimentelor profane în domeniul vieții religioase. Orgoliul personalității oamenilor cultivați, satisfacția și sentimentul de autoprețuire al burgheziei înavuțite au slăbit emoția religioasă și au coborît viziunea divinității și a istoriei biblice la imaginația vieții și a evenimentelor contemporane.

Florentinii Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, Ghirlandaio și umbrienii Perugino și Pinturicchio au fost reprezentanții cei mai de seamă ai acestei tendințe.



**Donatello**
Sf. Ioan Evanghelistul



**Jacopo della Quercia**
Izgonirea din rai,
basorelief, Biserica S. Petronio, Bologna

F i l i p p o   L i p p i, cunoscut prin „Madonele" sale cu o înfățișare robustă și sănătoasă, prezentate în adevărate scene de familie, este autorul ciclului de fresce din catedrala din Prato (1452—1465) în care, prin monumentalitatea figurației omului, amintește pe maestrul său M a s a c c i o. Realismul acestor decorații face din ele adevărate tablouri ale vieții profane, în care personajele biblice sînt asociate cu cele reale, participanți anonimi sau personalități ale vieții publice sau civile, portretate în interiorul unor locuințe luxoase („Banchetul lui Irod") sau în cadrul arhitecturilor religioase („Sfîntul Ștefan pe catafalc").

B e n o z z o   G o z z o l i, care a fost un timp ajutorul lui F r a   A n g e l i c o, creează o lume feerică îmbinînd fericit observația realității și imaginația. În opera sa principală, „Cortegiul regilor magi" (din Capela Palatului Medici din Florența, 1459—1463), închipuie întîmpinarea împăratului bizantin Ioan al VIII-lea Paleologul la consiliul din Florența (1439) de către C o s i m o   d e   M e d i c i, familia și curtea sa. Participanții din cortegiu, portretizați în costume pitorești, orientale și florentine, sînt înfățișați străbătînd un peisaj în care formele de reminiscență bizantină ale terenului sculptat în terase sînt asociate cu numeroase detalii ale unei naturi încîntătoare, potrivite caracterului sărbătoresc și fastuos al întregii societăți. Această atmosferă este evocată prin strălucirea coloritului și prin nenumăratele motive decorative ale costumelor, harnașamentelor și ale formelor umane și animale. Măiestria artistului se vădește în calitățile de decorator și povestitor și, mai puțin, în creația de tipuri umane. În decorația Capelei Medicilor ca și în marele ciclu de fresce din necropola Campo Santo din Pisa, destinate istoriei Vechiului Testament, neavînd puterea de a generaliza înfățișarea umană, se mulțumește cu multiplicarea figurilor contemporanilor*.

Un „cronicar" mai fidel al societății și vieții timpului său, al Florenței din vremea lui L o r e n z o   d e   M e d i c i a fost D o m e n i c o   G h i r l a n d a i o. Talentul său de portretist, solicitat continuu de vanitatea protectorilor, a influențat concepția compozițiilor sale religioase, care sînt dominate de frizele personajelor pozînd în primul plan („Funerariile Sfintei Fina", San Gimignano, „Chemarea apostolilor", Capela Sixtină, Roma, 1482). Frescele Capelei Sassetti destinate vieții Sfîntului Francisc sînt, în aceeași măsură, dedicate glorificării familiei respective. Concepția optimistă a pictorului și natura sa echilibrată conferă compozițiilor un caracter dominant static, favorabil operei analitice și descriptive a portretistului (Francesco Sassetti și soția sa, Lorenzo de Medici, poetul Angelo Poliziano și însuși artistul apar în frescele capelei).

Opera cea mai importantă a lui G h i r l a n d a i o sînt frescele corului din Santa Maria Novella (1486—1490) comandate de marele său protector, G i o v a n n i   T o r n a b u o n i. Acestea sînt destinate ciclului „vieții Fecioarei" și celei a „Sfîntului Ioan Botezătorul". Clauza principală a contractului cu pictorul a fost însăși figurația familiei protejaților săi în locurile de onoare. Astfel, una din părțile importante ale scenei „Nașterea Fecioarei" este ocupată de grupul care reprezintă pe Giovanna Tornabuoni, îmbrăcată luxos, urmată de doamnele de onoare. Interesul principal al compoziției este deplasat către această serie de portrete, către fastul costumelor și

* J. L. V a u d o y e r, *op. cit.*, p. 224.



Benozzo Gozzoli, Ioan al VIII-lea Paleologul, detaliu de frescă din Capela Palatului Medici, Florența ▶



luxul interiorului. Lorenzo Tornabuoni, fiul lui Giovanni şi prietenii săi sînt reprezentaţi într-o frescă vecină („Sfîntul Ioachim alungat din templu"), imaginată în interiorul unei arhitecturi somptuoase. În aceeaşi scenă apare artistul însuşi, înconjurat de prieteni, Giovanni Tornabuoni împreună cu alţi spectatori, indiferenţi, printre care şi Marsilio Ficino, care asistă la scena „Îngerul apărînd lui Zaharia".



**Donatello**
Prinţesă în rugăciune, detaliu de pe soclul statuii Sf. Gheorghe

Opera de portretist a lui Ghirlandaio, desfăşurată cu atîta bogăţie şi uşurinţă în frescă, este încoronată de portretele în ulei printre care cele mai cunoscute sînt: portretul „Giovannei degli Albizzi" şi celebrul portret din Luvru „Unchiul şi nepotul", în care puterea de analiză a artistului se aplică asupra detaliilor, cu minuţiozitatea unui flamand înfăţişînd distrofia nasului bătrînului, cunoscută de specialişti sub denumirea de „rinofima"*. În toate portretele, Ghirlandaio a surprins trăsăturile particulare, rămînînd în afara problematicii expresiei adîncimilor sufleteşti, însă conferind modelelor sale calitatea adevărului, clarităţii şi a unei deosebite eleganţe. Gloria lui Ghirlandaio mai este legată şi de faptul de a fi fost maestrul lui Michelangelo, care a învăţat, poate, meşteşugul frescei pe şantierul de la Santa Maria Novella.

Unul din participanţii la decoraţia Capelei Sixtine, care a lucrat în acelaşi timp cu Ghirlandaio (1481), a fost pictorul umbrian Perugino. Calităţile sale de povestitor şi portretist apar îndeosebi în fresca din Capela Sixtină, „Predarea cheilor Sfîntului Petru". Lipsit şi el de fantezie în invenţia tipurilor, este înclinat mai puţin decît Ghirlandaio spre caracterizarea portretistică. Stilul său se dezvoltă prin îndepărtarea de naturalism şi cultivarea într-o egală măsură a formelor de o frumuseţe impersonală, armonioasă, şi a unui sentimentalism calm şi echilibrat. El este creatorul tipului figurilor pioase de sfinţi („Viziunea Sfîntului Bernard", München) şi de madone („Madona cu prunc" din „Tripticul" aflat în National Gallery, Londra), care au fost socotite la un moment dat al Quattrocento-ului ca prototipul artei religioase. Prin calităţile picturale, armonia formelor, delicateţea coloritului, claritatea compoziţiei, arta lui Perugino este considerată ca o tranziţie către aceea a elevului său, Rafael. Farmecul acestei picturi a fost redescoperit în secolul trecut, fiind adoptat de pictorii „prerafaeliţi" ca model al expresiei unei sensibilităţi excesive.

* E. Holländer, *Plastik und Medizin*, F. Enke Verlag, Stuttgart, 1912.



Donatello Zuccone

Maniera lui Perugino a fost cultivată de numeroși contemporani și colaboratori, printre care Pinturicchio, cu care a lucrat împreună la Capela Sixtină. Autor a numeroase decorații de palate și apartamente, Pinturicchio cultivă îndeosebi stilul narativ, avînd o mare ușurință și spontaneitate în compozițiile aglomerate și o înclinație spre pitoresc și fastuos („Din viața lui Pius al II-lea Piccolomini", Domul din Siena, „Ulysse și Penelopa", National Gallery, Londra).

Piero della Francesca este considerat astăzi ca unul din cei mai mari pictori ai Renașterii și, în același timp, unul din artiștii cei mai apropiați de concepțiile moderne asupra valorilor plastice, constructive și coloristice ale figurativului. Opera sa recîștigă, prin știință și calcul, monumentalitatea figurii umane, care fusese împinsă spre naturalism pitoresc în a doua jumătate a secolului al XV-lea.

În dezvoltarea darurilor coloristice, un rol important l-au jucat întîlnirea și colaborarea cu Domenico Veneziano, după cum în formația intelectuală datorește mult arhitecților teoreticieni florentini, Brunelleschi și Leon Battista Alberti. Opera sa capitală este decorația Bisericii San Francisco din Arezzo, unde, într-o serie de fresce, dezvoltă tema istoriei lemnului crucii („Legenda adevăratei cruci", 1452—1458). Figura umană, supusă unui ritm compozițional calculat, cîștigă valoarea unui element arhitectural al tabloului, păstrînd în același timp o semnificație spirituală. Monumentalitatea formelor, obținută prin simplificările detaliilor și proporțiilor elegante, este accentuată de gestica reținută și de aspectul de coloană al corpului. De asemenea, detașarea figurilor în peisaj sau arhitecturi prin contrastele și modulațiile coloristice dă acestor fresce o strălucire neîntîlnită, care le apropie de sintezele spațiu-culoare ale operelor postimpresioniste. Concentrată asupra staticului și arhitectonicului și asupra sugerării volumelor prin umbra și lumina colorată, opera lui Della Francesca a fost considerată ca „un moment de oprire în cucerirea omului"*. Meditațiile sale plastice au deplasat pentru un timp atenția de la problema expresiei vieții sufletești prin mișcare, care a preocupat atît de mult pe



* L. Venturi, *De Léonard au Gréco (le XVI$^{ième}$ siècle)*, Ed. Skira, Genève, 1956.

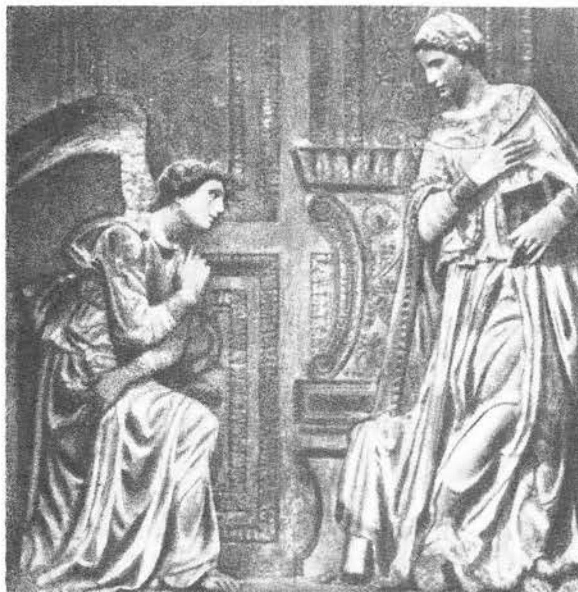
contemporanii săi („Regina din Saba și suita sa", „Regina din Saba primită de regele Solomon", „Găsirea și ridicarea crucii"). Aceeași monumentalitate, luminozitate și rigoare compozițională o păstrează și în tablourile în ulei, compoziții religioase („Botezul lui Crist", National Gallery, Londra) și în portret („Portretul lui Federigo Montefeltro și al soției sale", „Portretul lui Battista Sforza"). Atît portretele documentare ale celor doi protectori, în care urmărește profilurile, fără nici o intenție de idealizare sau flatare, cît și cele alegorice („Carul de nuntă al lui Federigo și al soției sale"), figurate pe verso-ul aceluiași tablou, sînt detașate înaintea unor vaste peisaje, apărînd ca un adevărat precursor al perspectivei aeriene. Teoretician al perspectivei liniare, el o utilizează în tablouri fără a anula efectele luminii și umbrei colorate („Fecioara și pruncul", înconjurată de sfinți și îngeri, împreună cu donatorul Montefeltro, 1475, Brera, Milano).

Ultimul mare pictor al primei Renașteri Florentine, Sandro Botticelli, aparține unei direcții opuse „cronicarilor", aceea a imaginației și a poeziei realității. Elev al lui Filippo Lippi, se dezvoltă în cercul intelectualilor din jurul lui Lorenzo Magnificul, al cărui prieten și protejat a fost. Idealul acestora, întruchipat de opera și personalitatea lui Pico della Mirandola, l-au constituit cultul Antichității și concilierea filozofiei platonice cu doctrina creștină. Prețuirea într-o egală măsură a tabloului mitologic și religios, precum și unitatea înfățișării omului în cele două ipostaze, sînt una din caracteristicile picturii intelectualizate a lui Sandro Botticelli.

Opera religioasă cuprinde frescele din Capela Sixtină („Viața lui Crist" și „Viața lui Moise", 1481), numeroase madone iar — după criza religioasă a sfîrșitului seco-



**Donatello** David, Bargello



**Donatello**
Buna Vestire

lului, provocată de predicile şi martiriul lui Savonarola — scenele religioase cu un caracter tragic („Punerea în mormînt", „Viaţa Sfîntului Zenovie", „Crucificarea mistică" etc.). Cultul graţiei şi frumuseţii formelor este, la Botticelli, comun cu al maestrului său Filippo Lippi, însă afinităţile expresive în direcţia energiei mişcărilor, precum şi în ordinea plastică a stilului liniar, îl alătură de Antonio Pollaiuolo. Întreaga sa operă este străbătută de dragostea pentru podoabele costumelor şi arabescul liniar în care apar calităţile şi pregătirea sa de orfăurar. Opera profană a lui Botticelli este cea mai cunoscută şi mai importantă (picturile alegorice: „Primăvara", 1478, Galleriile Uffizi, Florenţa, „Naşterea Venerei", 1486, Uffizi). În viziunea omului, influenţa Antichităţii nu apare decît ca un motiv alegoric. Figurile lui Botticelli nu au nici corporalitatea statuară, nici voluptatea carnală a divinităţilor Antichităţii. Ele sînt impregnate de frumuseţea şi graţia concepţiei creştine, avînd aceeaşi înfăţişare atît în tabloul alegoric, cît şi în cel religios. Farmecul romantic al acestor figuri, de o delicateţe feminină în forme şi de o vagă tristeţe în expresie, a fost şi el redescoperit, ca şi cel al lui Perugino, prin afinităţi intelectuale şi afective, de către pictorii prerafaeliţi şi esteticienii lor (Dante Gabriel Rosetti, Walter Pater şi Ruskin).

Mai puţin constructor, însă mare creator de ritmuri şi arabescuri, Botticelli acordă, în compoziţiile sale, un interes deosebit detaliului pe care îl cultivă în detrimentul unităţii. Înclinaţiile realiste le valorifică îndeosebi în portrete, concepe „Adoraţia magilor" (Uffizi, 1477) ca o adevărată reuniune de societate din timpul său, în care, distinsele personaje, împreună cu pictorul însuşi, sînt preocupate de a se prezenta spectatorilor. De asemenea, frescele din Capela Sixtină conţin numeroase portrete care, spre deosebire de cele ale lui Ghirlandaio, sînt imaginate într-o lume ireală, în peisaje fanteziste cu arhitecturi antice, unde sînt asociate cu personaje legendare şi cu figuri ale lumii celeste.

În portretul izolat („Portret de femeie", Galeriile Pitti, Florenţa, „Lorenzo Lorenzano", Philadelphia, „Marullus," Barcelona), Botticelli creează fizionomii de o mare intensitate expresivă. Operele sale tîrzii sînt impregnate de un dramatism tumultuos („Condamnarea lui Apelles," Uffizi) şi de sfîşietoarea tristeţe a crizei sale religioase („Pietà", Milano şi „Pietà", München). Graţiosul uşor agitat din opera de tinereţe sfîrşeşte într-o melancolie şi depresiune calmă. Un anumit caracter de „preţiozitate" căutată, din concepţia figurii umane, o speculaţie formală asupra ritmului dansant şi agitat al liniei situează pe Botticelli printre precursorii îndepărtaţi ai Manierismului şi printre inspiratorii direcţi ai lui Michelangelo.

În nordul Italiei, noua concepţie a Renaşterii în reprezentarea omului se datoreşte într-o largă măsură influenţei directe a maeştrilor toscani, care au lucrat în oraşele nordice, îndeosebi în Veneţia: Ucello, Lippi, Piero della Francesca, Castagno şi Donatello.

O contribuţie importantă în reacţiunea împotriva Goticului internaţional au avut-o însă artiştii nordici pasionaţi pentru studiul arheologiei: padovanul Squarcione şi, îndeosebi, elevul şi fiul său adoptiv, Mantegna, a cărui influenţă se răspîndeşte în nord, peste graniţele Italiei.

În atelierul lui Squarcione la Padova, una din metodele principale ale învăţămîntului plasticii era copia directă a modelelor antice romane, aflate în colecţia maestrului. Cunoştinţele arheologice au fost asimilate cu uşurinţă de Mantegna şi aplicate ad litteram în prima operă importantă, executată la vîrsta de 17 ani,



Luca della Robbia
Madonă,
relief în teracotă smălţuită, colorată



Desiderio de Settignano
Prinţesa de Urbino

frescele Bisericii Ermitani din Padova. Scenele religioase, dedicate vieţii Sfîntului Iacob şi Sfîntului Cristofor, sînt adevărate pretexte pentru înfăţişarea tipurilor romane, în costumele sau armurile lor, precum şi a unor arhitecturi reprezentînd savante reconstituiri arheologice ale monumentelor romane. Ştiinţa perspectivei şi a racursiului şi mai ales caracterul sculptural al figurilor, în care se resimte influenţa lui Donatello, dau ansamblului un caracter monumental. Pasiunea pentru Antichitate a lui Mantegna se manifestă în epoca de maturitate, atît prin continuarea studiilor arheologice, cît şi prin abordarea unor teme inspirate din viaţa romană. Protejat de familia Gonzaga din Mantova este prietenul umanistului Felice Feliciano, împreună cu care întreprinde o excursie arheologică în jurul lacului Garda (1464). Noile cunoştinţe au fost valorificate în decoraţiile palatului ducal din Mantova, îndeosebi în seria celor nouă tablouri „Triumful lui Cezar", concepute probabil ca proiecte pentru tapiseriile uneia din sălile palatului (azi la Hamptoncourt). Ele reprezintă unul din cele mai vaste documente arheologice asupra cortegiilor triumfale romane. Decoraţia principală a palatului este însă dedicată glorificării familiei Gonzaga în „Camera degli sposi", unde se află portretele familiei grupate într-o mică scenă monumentală, privită în racursi, şi scene reprezentînd întîlniri diplomatice sau distracţii vînătoreşti. În decoraţiile plafonului, în care utilizează perspectiva „plafonantă" în „trompe l'œil", Mantegna este un adevărat precursor al lui Correggio. Ştiinţa racursiului şi concepţia statuară a corpului ating virtuozitatea în două din lucrările aparţinînd aceleiaşi epoci (1465—1466), „Crist mort", văzut în racursi, asistat de impresionantele „plîngătoare"



Pollaiuolo Hercule și Anteu

(Brera, Milano) și Sfîntul Sebastian (Luvru), adevărată statuie antică, sprijinită de o coloană corintică.

În tabloul religios reprezentînd madone („Madona cu sfinți" din altarul San Zeno, Verona, conceput ca o arhitectură romană, și „Madonele", Milano) se resimte influența directă a lui Donatello (altarul acestuia din Padova și „Madonele" modelate în teracotă). În ultima perioadă a activității sale, pe cînd Mantegna se afla în serviciul Isabellei d'Este la Ferrara (1497), creează „Parnasul", una din decorațiile studioului prințesei (azi în Luvru), care este o adevărată sinteză a culturii umaniste și arheologice a Renașterii.

Repertoriul arheologic al lui Mantegna (costume, ornamente, armuri, arhitecturi) și mai ales viziunea lui statuară, rece, metalică, au avut o influență deosebită asupra contemporanilor săi padovani sau ferarezi, Carlo Crivelli, Cosimo Tura și Francesco del Cossa. Influența sa pentru Veneția, Lombardia și Emilia, poate fi comparată cu aceea a lui Masaccio pentru Toscana.

Datorită gravurii, printre ai cărui inițiatori se numără și Mantegna însuși, opera sa a fost cunoscută și în nordul Alpilor, în lumea germanică, ajutînd îndeosebi pe Dürer la descoperirea Antichității și a Renașterii italiene.

Pictura venețiană intră în Renaștere tîrziu, după jumătatea secolului al XV-lea. Prin înclinația senzualistă, ea urmează un drum propriu, deși se află în vecinătatea Padovei, orașul învățaților și al pictorilor intelectuali. Principalii reprezentanți ai școlii venețiene din Quattrocento, frații Gentile și Giovanni Bellini și-au făcut educația la Padova, în atelierul lui Squarcione, alături de Mantegna (care se căsătorește cu sora lor), însă ei au rămas adevărați prieteni venețieni, iubitori ai vizibilului imediat, material luminos și colorat.

Gentile Bellini, cronicar și narator, este cunoscut prin tablourile descriptive ale procesiunilor și ceremoniilor feerice desfășurate pe canalele și în fața arhitecturilor venețiene pitorești.

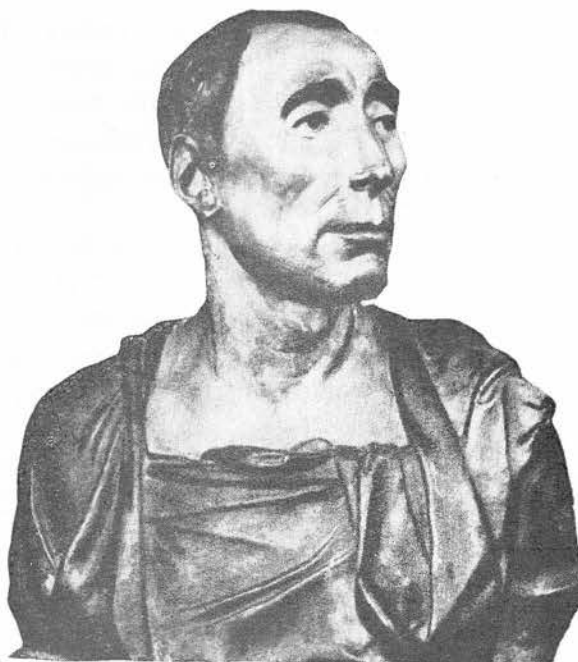
Giovanni Bellini este creatorul tipurilor madonelor venețiene, cu o frumusețe robustă și un colorit fermecător, mai ales după ce cunoaște prin Antonello da Messina tehnica picturii în ulei („Madona del'Albero", Academia din Veneția, 1500 și „Madona cu patru sfinți", San Zaccarea, Veneția, 1505). Expresia lirismului are la Giovanni Bellini o contraparte în expresia tragicului, conceput ca o tensiune calmă, negesticulantă („Pietà cu doi îngeri," „Pietà cu Fecioara și Sfîntul Ioan", Brera-Milano). Arta profană a lui Giovanni Bellini este aproape necunoscută, însă „Portretul dogelui Leonardo Loredano" (National Gallery, Londra) dezvăluie calitățile unuia dintre premergătorii lui Tizian.

Povestitorul venețian Carpaccio, a cărui operă decorativă a fost în același timp și un „admirabil album venețian de vederi", a jucat un rol mai puțin important în evoluția reprezentării omului și în dezvoltarea artei venețiene decît Antonello da Messina care, deși a cunoscut Veneția numai în intervalul unui an (1475—1476) este considerat printre pictorii venețieni. Format la Napoli și la Milano, Antonello da Messina cunoaște, din colecții sau prin intermediarul maeștrilor săi, pictura flamandă, în special aceea a lui Van Eyck și a lui Rogier van der Weiden. Prin aceștia, se inițiază în tehnica picturii în ulei și cîștigă un interes deosebit pentru figura umană. Naturalismul flamand și predilecția nordică pentru analiza detaliilor mărunte fac loc în opera lui Antonello da Messina unei viziuni monumentale și unei construcții ritmice a formelor. Două din cele mai cunoscute lucrări ale sale, „Sfîntul Sebastian" (Dresda) și „Portretul condotierului" (Luvru), aparțin perioadei venețiene. În viziunea corpului gol al sfîntului, mișcarea ritmică este unită cu monumentalitatea formelor, obținută prin proporții, prin alegerea punctului de vedere perspectiv jos și, mai ales, prin unificarea detaliilor cu ajutorul luminii. În reprezentarea figurii, Antonello da Messina reușește o perfectă utilizare a tuturor mijloacelor plastice, construcție, culoare, lumină, pentru concentrarea asupra caracterului modelului pe care îl impune cu o mare forță. „Autoportretul" din 1475 (National Gallery, Londra) arată aceleași calități artistice și, surprinzător, aceleași însușiri caracterologice cu „Condotierul".

Autocaracterizarea a fost una din laturile exaltării personalității umane în Renaș-



**Verrocchio** David, detaliu



**Donatello**
Bustul lui Niccolo Uzzano

tere*. Operelor literare de autodescriere, care culminează cu celebra „Autobiografie" a lui C e l l i n i, le corespund, în domeniul plasticii, autoportretele. Ele sînt semnul noilor relații sociale ale artistului și ale calităților sale de intelectual, cercetător al fenomenelor naturii și cunoscător al regulilor generale ale exprimării plastice. Mărturii ale orgoliului și sentimentului demnității personale, autoportretele reprezintă, în același timp, și afirmarea caracterului individual al creației artistice, opus acelui colectiv, din arta medievală. Autoportretele Renașterii arată, în Quattrocento, varietatea tendințelor artistice în efortul de cucerire al omului. Printre primele autoportrete în stilul Renașterii, este cel al lui G h i b e r t i, înscris într-unul din medalioanele porții a treia a baptisteriului. Tipul picnic** al înfățișării concordă cu înclinațiile analistului fin, care s-a aplicat asupra operei plastice cu calitățile unui naturalist și tehnica unui orfăurar.

„Autoportretul lui Nanni di Banco", în care artistul se înfățișează sculptînd un „putti" într-o friză a Catedralei Or San Michele, amintește de efigiile impersonale ale cioplitorilor medievali, care se autoreprezentau în subiectele muncilor manuale din decorațiile catedralelor gotice.

„Autoportretul" lui M a s a c c i o din fresca „Tributul Sfîntului Petru" se situează către 1425—1428. El are înfățișarea aspră și monumentală a personajelor din compozițiile sale.

F i l i p p o L i p p i se autoportretizează în tabloul „Încoronarea Mariei" (Galeriile Uffizi, Florența, către 1447) în ipostaza unui adorator sentimental.

B e n o z z o G o z z o l i se înfățișează în fresca „Cortegiul regilor magi" din Palatul Ricardi (1459), ca un personaj anonim din suita pitorească. El poartă pe bereta colorată numele înscris ca o broderie decorativă (Opus Benotti Gr.).

B o t t i c e l l i se autoportretizează în lucrarea „Adorația Magilor" (Uffizi, către 1476), în societatea „adoratorilor" din înalta societate florentină. El are trăsăturile virile și o poză majestuoasă, care contrastează cu tipurile sale grațioase și cu ritmul neliniștit al mișcărilor acestora.

„Autoportretul" lui F i l i p p i n o L i p p i (1484—1485), din fresca „Petru și Paul înaintea proconsulului" (Capela Brancacci), înfățișează tipul delicat al creatorului figurilor îngerești din tablourile sale religioase.

G h i r l a n d a i o se înfățișează cu aceeași obiectivitate cu care sînt observate seriile sale de portrete („Respingerea jertfei lui Ioachim", Santa Maria Novella, Florența, 1485).

P e r u g i n o se reprezintă într-unul din personajele care asistă calm și impasibil la scena „Predarea cheilor" (Capela Sixtină, 1490). Trăsăturile sale rotunde și ritmul curbelor desenului amintesc caracterul principal al personajelor sale.

P i n t u r i c c h i o, cronicarul Papei P i u s a l I I-l e a și înregistratorul, cu ușurința miniaturistului, al mulțimilor, se autoportretizează într-o frescă din Santa Maria Maggiore (1501).

L o r e n z o d i C r e d i lasă un frumos „Autoportret" (Colecția Widener Philadelphia, 1488), înfățișînd tipul leptomorf, melancolic, al autorului figurilor cu trăsături angelice și atitudini sentimentale.

* L. G o l d s c h e i d e r, *Fünfhundert Selbstporträts*, Phaidon Verlag, Wien, 1936.
** Tipul morfologic scund și gros, în terminologia lui Kretschmer.

L u c a  S i g n o r e l l i se autoportretizează cu trăsăturile energice ale desenului său, într-o poză plină de măreție și demnitate (alături de F r a  D i a m a n t e, în fresca „Anticristul", Domul din Orvieto, 1500).

Opera autoportretistică din Quattrocento constituie unul din aspectele artei Renașterii, care, pe căile multiple și diverse ale personalităților artistice, s-a îndreptat către același țel al recîștigării valorilor artei antice mediteraneene, centrate de personalitatea omului. Umanismul, cultivat îndeosebi la Florența și arheologia, la Padova, în nordul Italiei, au fost punțile de legătură către cultura Antichității, care a servit ca un ferment al noilor creații. Redescoperirea omului a fost o parte din redescoperirea naturii, împreună cu care a avansat și redescoperirea mijloacelor plasticii figurative.

Principalii inițiatori ai artei Quattrocento-ului au fost D o n a t e l l o și M a s a c c i o. Personalitățile deosebite ale acestei epoci de descoperiri în ordinea spirituală, intelectuală și tehnic-plastică, au dezvoltat cu precădere anumite laturi ale reprezentării omului. Unitatea artei Quattrocento-ului apare astfel sub o mare varietate de aspecte.

# APOGEUL RENAȘTERII (CINQUECENTO)

## Frumusețea fizică și spirituală a omului



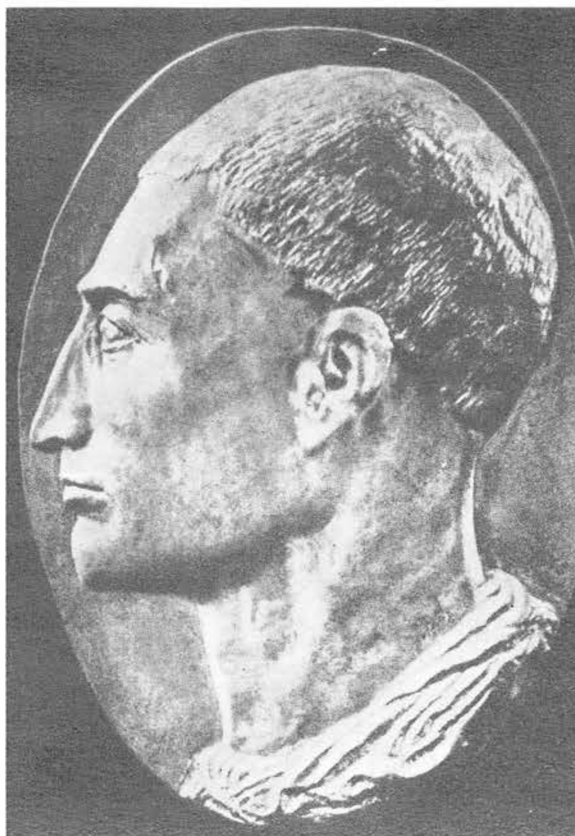
Botticelli
Pico della Mirañdola, frescă, Vila Lemni

Quattrocento a fost perioada cuceririlor de ordin tehnic și conceptual în domeniul figurației omului în Renaștere. Principalele școli provinciale, dominate mai mult sau mai puțin de Florența, Siena, Umbria, Ferrara și Veneția, au avut o contribuție originală în elaborarea idealului figurației omului. Principalele direcții au fost cuprinse, ca într-un preludiu, în arta lui Donatello și Masaccio, și realizate într-o largă măsură în operele artiștilor toscani.

Cu Ghiberti, Luca della Robbia, Desiderio da Settignano și Filippo Lippi, Quattrocento-ul explorează domeniul gingășiei înfățișării umane și al expresiei sentimentelor duioase; cu Ucello, domeniul fanteziei și invenției în tratarea formelor; cu Pollaiuolo și Signorelli, dramatismul expresiei și pasiunea pentru detaliile anatomice; cu Botticelli, eleganța și grația spirituală, iar cu Piero della Francesca, monumentalitatea și armonia formelor, într-o concepție plastică modernă. Ghirlandaio și, în nord, Bellini și Carpaccio, au fost cronicarii Quattrocento-ului, iar Mantegna, pictorul arheolog al Renașterii. Aproape toți au fost excelenți portretiști, lăsînd posterității imaginea vie a oamenilor noii societăți și propria lor imagine, în numeroase autoportrete.

Confluenţa acestor tendinţe episodice ale reprezentării omului se produce în arta secolului al XVI-lea, dominată de personalităţile artistice ale lui Leonardo da Vinci, Rafael şi Michelangelo. Această perioadă artistică are ca centru de înflorire Roma care, sub Papa Iuliu al II-lea, preia rolul Florenţei lui Cosimo şi Lorenzo de Medici.

Ceea ce istoria numeşte epoca de maturitate a Renaşterii, „apogeul Renaşterii", reprezintă o perioadă de timp foarte scurtă, care nu depăşeşte primele decenii ale secolului al XVI-lea; către 1530, după moartea lui Rafael, Leonardo şi Bramante, apogeul Renaşterii este depăşit. Data terminării plafonului Capelei Sixtine de către Michelangelo (1512) este considerată ca începutul crepusculului Renaşterii, cu excepţia artei veneţiene, care cunoaşte, pînă către sfîrşitul secolului, gloria lui Tizian şi Tintoretto.



Pisanello
Leon Battiste Alberti, medalie, Paris

Atribuirea unei valori absolute artei Cinquecento-ului, în curentele clasicizante ale artei secolelor următoare, perpetua ideea lui Vasari asupra perfecţiunii artei acestei epoci şi îndreptăţea considerarea ei drept perioada clasică a Renaşterii, de către istoricii de artă, în frunte cu Wölfflin. Principalele caractere de ordin formal ale acestui Clasicism au fost văzute în ascuţirea simţului pentru formele plastice, bine definite, calme, măsurabile, proporţionate şi organizate raţional în compoziţie*. Corpul uman, tema principală a plasticii, este pus în valoare printr-o mare varietate de poze statice sau moderat dinamice, rămînînd într-o relativă izolare de ambianţă. Menţinerea în hotarele Clasicismului este indicată, îndeosebi, de naturaleţea şi echilibrul mişcărilor. Acestea sînt opuse pozelor căutate, artificiale, torsiunilor şi gesticulaţiei în funcţie de intensitatea şi excesul expresivităţii. Corpul şi îmbrăcămintea rămîn intim legate, anatomia este substratul formelor îmbrăcate cu cele mai variate costume, însă cîştigă o importanţă deosebită, ca suport al draperiei de tip antic**. Odată cu generalizarea acesteia în figuraţia religioasă sau mitologică, studiul corpului gol constituie o etapă pregătitoare firească a personajului drapat. Preconizată teoretic de către Alberti şi utilizată de către Leonardo (studiu pentru „Adoraţia Magilor" şi studii pentru „Cina cea de taină", Luvru) şi Rafael (studii pentru „Disputa

* H. Wölfflin, *Die Kunst der Renaissance in Italien und das Deutsche Formgefühl*, H. Bruckmann Verlag, München, 1931.

** Adina Nanu, *Artă, stil, costum*, Editura Meridiane, Bucureşti 1976.

sacramentului", Frankfurt), această metodă a devenit convingătoare şi a cîştigat o valoare definitivă pentru căutarea clarităţii formelor corpului, articulaţiei şi mişcărilor lui, în reprezentarea omului.

Această claritate „tectonică"*, precum şi ideea unei frumuseţi armonioase bazate esenţial pe raporturi proporţionale măsurabile, cunoscute de arta italiană a Renaşterii pe calea contactelor directe cu arta Antichităţii, au căpătat un grad de generalizare, care a influenţat puternic sistemul formal al reprezentării omului din întreaga artă apuseană a secolelor următoare. „Limbajul solemn" al apogeului Renaşterii a alunecat însă repede spre formalismul academic, ale cărui semne s-au arătat în atelierul lui Rafael şi, spre Manierism şi care au cunoscut un preludiu în arta lui Michelangelo.

Arta maturităţii Renaşterii a fost o sinteză a realizărilor Quattrocento-ului. Marile personalităţi din Cinquecento, îndeosebi Leonardo şi Michelangelo, au depăşit hotarele „Clasicismului Renaşterii", deschizînd perspectivele unei viziuni moderne a lumii. Tendinţa la explorarea adîncurilor sufleteşti şi tensiunea dramatică, între idee şi posibilităţile cîştigate printr-o confruntare a geniului artistic cu natura, au dus la crearea unui nou stil al reprezentării omului.

Leonardo da Vinci este considerat, pe bună dreptate, „moştenitorul tuturor aspiraţiilor Quattrocento-ului şi iniţiatorul apogeului Renaşterii"**.

Frumuseţea formală „una armonia delle belezze", obţinută prin ordonarea părţilor în întreg, care a alcătuit obiectivul principal al Quattrocento-ului, nu epuizează pentru Leonardo resursele artei. „Un pictor bun trebuie să picteze două lucruri esenţiale şi, anume, omul şi intenţia sufletului său. Primul este uşor, celălalt este greu, căci el trebuie să fie exprimat prin gesturi şi mişcările membrelor"***. Ideea, „concetto" şi conţinutul spiritual, întruchipate în plăsmuirea artistică, alcătuiesc pentru Leonardo esenţa unei adevărate frumuseţi. Depăşirea tiparelor clasice ale formelor finite, calme, atemporale şi trecerea către un nou stil de exprimare, care conduce spre



Ghirlandaio
Angelo Poliziano şi elevul său Giulano de Medici, frescă, S. Trinita, Florenţa

* H. Wölfflin, *op. cit.*, p. 259.
** A. Chastel, *Leonardo da Vinci*, din *Dictionnaire de la peinture italienne*. Ed. F. Hazan, Paris, 1964.
*** Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, Ludwig Verlag, Wien, 1882.

arta abstractă modernă, se manifestă la el în formele de exprimare neterminate, în operele rămase în stadiul „non finito" (s-a observat că întreaga lui operă poate fi considerată expresia unui stil „non finito"). Exprimarea în forme neterminate a fost văzută ca o tensiune între prefigurația conținutului, între concepție și exprimare*. Concepția se eliberează de formă și stil, astfel încît opera nefinită cîștigă o valoare în sine, reprezentînd o imagine mai fidelă a impulsului creator inițial.

Opera „Adorația Magilor" (1480), care este considerată ca începutul apogeului Renașterii**, este în același timp și momentul deschiderii tiparelor clasice ale formelor. În această nouă linie expresivă plastic se situează și Michelangelo a cărui operă sculpturală aparține, mai bine de jumătate, stilului „non finito". Linia clasică, așa cum a definit-o Wölfflin, nu este urmată în întregime decît de către Rafael, patronul tuturor curentelor clasice postrenascentiste.

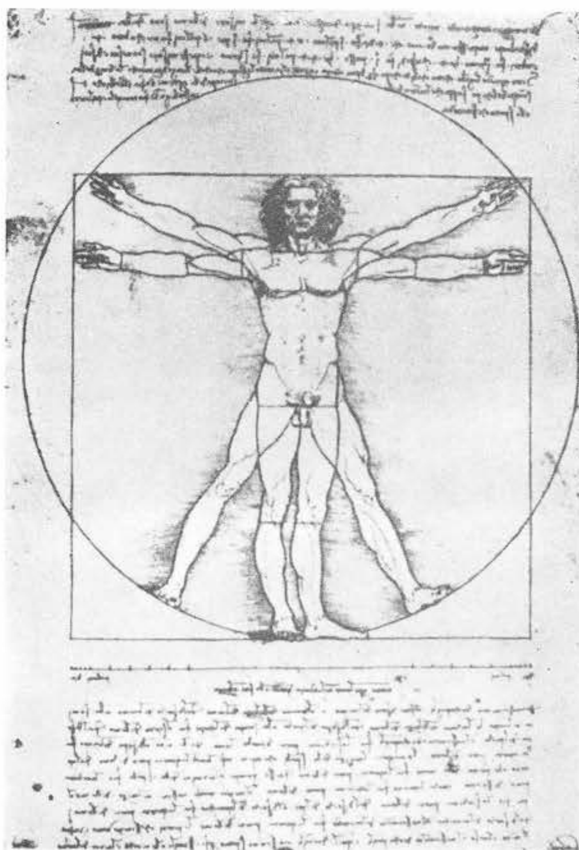
Tema principală a operei lui Leonardo este misterul vieții interioare a omului și încadrarea lui în Univers. Concepția și tehnica picturii clasice nu puteau corespunde profunzimii și vastității acestor aspirații. De aceea, Leonardo imaginează noi modalități de exprimare și cheltuiește un efort considerabil pentru rezolvarea lor practică. Îndrăznelile sale în explorarea necunoscutului, mulțimea preocupărilor și vastitatea proiectelor au fost cauza îndoielilor sale metafizice și a numeroaselor insuccese practice.



**Ghirlandaio**
Marsilio Ficino, frescă,
S. Maria Novella, Florența

* J. Gantner, *Schicksale des Menschenbildes von der romanischen Stilisierung zur modernen Abstraktion,* Franke Verlag, Bern, 1958.

** J. L. Vaudoyer, *op. cit.,* p. 224.



**Leonardo da Vinci**
Desenul cu proporțiile,
Academia din Veneția

În operele de tinerețe (îngerul din „Botezul lui Crist“, Galeriile Uffizi, Florența; „Buna Vestire“, Pistoia; „Madonele“, Leningrad și München; „Portretul Ginervei Benci“, Colecția Lichtenstein), Leonardo explorează încă domeniul frumuseții și al grației, cu un lirism și o forță misterioasă, necunoscute încă, în arta florentină. Cu „Sfîntul Ieronim“ (Vatican), și „Adorația Magilor“, apropiate în concepție și epocă de creație (1481—1482), apare intensitatea vieții sufletești și expresiile dramatice, a căror varietate și nuanțare conduc spre creația „echivalentelor plastice“, a tehnicii „non finito“.

Din perioada milaneză singurele opere aparținînd cu siguranță lui Leonardo sînt „La Vierge aux rochers“ (Luvru, 1483—1499), și „Cina cea de taină“ (Santa Maria delle Grazie, Milano, 1495—1497). Semnificația mistică și simbolică a Fecioarei și îngerului, asistînd la întîlnirea celor doi sfinți copii, este tradusă plastic prin misterioasa comunicare a formelor omului și naturii, obținută prin modelajul „sfumato“ al tranzițiilor delicate între umbră și lumină. Această tehnică a exprimării unui conținut spiritual este, în același timp, și un echivalent poetic și un principiu stilistic plastic. Modelajul în penumbră conferă figurilor lui Leonardo o dulceață și o suavitate deosebite, care împreună cu „zîmbetul leonardesc“ și cu înfățișările umane tinerești, adevărate sinteze ale morfologiei masculine și feminine, au alcătuit stilul reprezentării omului în arta lui Leonardo. Aceasta a fost originea „stilului sentimental“ al pictorilor lombarzi, elevi și imitatori sau colaboratori ai lui Leonardo: Ambrogio da Predis, colaboratorul lui la replica tabloului „La Vierge aux rochers“ (National Gallery, Londra), Antonio Boltraffio, elev și imitator al stilului figurilor leonardești și tehnicii „sfumato“, apoi Andrea Solario și Bernardino Luini, care cultivau în același timp „grația lombardă“ și coloritul venețian.

Perioada milaneză a lui Leonardo a fost și cea mai bogată în cercetări științifice, îndeosebi anatomice și teoretico-artistice, notate și desenate în manuscrisele sale. „Cina cea de taină“, împreună cu „Bătălia de la Anghiari“ (Palazzo Vecchio, Florența 1508), au constituit marile eșecuri tehnice ale lui Leonardo. Ele nu pot fi puse astăzi în discuție decît după intențiile artistului, care au străbătut prin numeroase restaurări, repictări și copii, ideea de a reprezenta plastic psihologia individuală a momentului anxietății în „Cina“, și imaginația conflictului acut al forțelor în desfășurarea episoadelor vijelioase ale unei bătălii.



Leonardo da Vinci
Proiect pentru monumentul lui Francesco Sforza

În a doua perioadă florentină, se situează tablourile: „Fecioara cu pruncul şi Sfînta Ana" (Luvru) şi „Gioconda", terminată în 1507 (Luvru). Figura feminină a fost pentru Leonardo domeniul realizării graţiei şi adîncimilor sufleteşti, exprimate prin surîsul misterios şi gestica sentimentelor gingaşe şi duioase. Simplitatea formelor şi naturaleţea mişcărilor dau figurilor sale feminine monumentalitate şi generalitate şi le conferă o realitate supraindividuală. O altă trăsătură, nu mai puţin misterioasă şi enigmatică, este înfăţişarea discret masculină a unora din personajele feminine, mai ales a celor din portrete, precum şi sexualitatea incertă a unor personaje masculine („Sfîntul Ioan"). În tabloul „Fecioara cu Sfînta Ana" apar, în compoziţia figurilor, mişcările „contraposto". Acest motiv, pe care Leonardo l-a utilizat cu discreţie, a constituit pentru Michelangelo unul din principalele elemente ale stilului său dramatic.



Leonardo da Vinci
Înger, fragment din tabloul Madona din peşteră

Geniul plastic al lui Leonardo a conceput o depăşire a ştiinţei prin pictură, pe care a numit-o „scienza delle cose umane e delle divine" şi „una filosofica e sottile speculatione". Gîndirea rapidă a lui Leonardo s-a exprimat cu mai multă uşurinţă prin desen, care pătrunde şi în opera sa „non finito", ambele modalităţi de exprimare fiind apreciate de Leonardo ca superioare gîndirii discursive. Desenul a fost pentru el un limbaj interior al gîndirii şi un limbaj exterior, mai pătrunzător şi mai expresiv decît scrisul „tu non puoi giungere colla penna si dove giunge col penello". În desen, a conceput instantaneitatea mişcărilor şi tumultul ciocnirilor războinice (schiţele de bătălii din British Museum, Londra şi Academia din Veneţia), călăreţii vijelioşi (Windsor), zborul păsărilor (Codex Atlanticus, Milano), ploaia şi norii în furtună şi însăşi mişcarea aerului (Windsor). Desenul a fost în manuscrisele sale forma de căutare a clarităţii conceptuale şi forma ei cea mai adecvată de exprimare.

Invenţiile sale tehnice, mecanice, planurile de arhitecturi civile şi de fortificaţii militare, sau proiectele de irigaţie au fost gîndite şi realizate cu ajutorul desenului. El a fost iniţiatorul „desenului tehnic" în mecanică şi al „desenului ştiinţific" în toate ramurile cercetărilor umane.

În domeniul anatomiei, a fost creatorul stilului modern al prezentării grafice a structurii corpului. Ca şi în desenele din domeniul mecanicii, unde maşinile sînt descompuse grafic, în elementele constructive, în desenele anatomice, Leonardo demonstrează structura corpului în mod tehnic, după modalităţile de studiu numite astăzi anatomie descriptivă, topografică şi funcţională. Avansul pe care l-a avut asupra anatomiştilor contemporani lui, precum şi asupra acelora care i-au urmat, într-o lungă perioadă de timp, s-a datorat faptului că preparatorul pieselor, observatorul şi desena-



Michelangelo
David, Florenţa

torul erau reuniţi în aceeaşi persoană. L e o n a r d o a creat şi o prezentare a pieselor anatomice neegalată pînă astăzi: transpunerea în forme pline de viaţă şi în atitudini naturale. Servit de precizia observaţiei şi de virtuozitatea desenului, el a pus bazele unei anatomii noi, cunoscute şi practicate empiric de către artiştii Renaşterii, disciplină care s-a numit, mai tîrziu, anatomie artistică. Această anatomie a formelor exterioare, pe care L e o n a r d o a desenat-o metodic pentru prima dată, pe baza cunoaşterii substratului anatomic, împreună cu studiul mişcărilor, al fizionomiei şi al expresiei, a rămas pînă astăzi una din disciplinele principale ale învăţămîntului artistic.

Cunoscător neegalat al structurii corpului şi al tuturor resorturilor şi mecanismelor lui, L e o n a r d o a uzat cu discreţie de cunoştinţele anatomice, ironizînd pe unii din contemporanii lui, care „pentru a părea mari desenatori, fac nudurile lemnoase şi fără graţie, încît par mai degrabă un sac de nuci decît o suprafaţă omenească". Explorarea integrală a vastului vocabular al limbajului anatomic în plastică nu a făcut parte din preocupările lui L e o n a r d o. Acesta a alcătuit unul din elementele stilului rivalului său temporar, M i c h e l a n g e l o.

Influenţa lui L e o n a r d o şi a lui M i c h e l a n g e l o, reprezentanţi ai tradiţiei artei florentine, se întîlneşte într-o sinteză originală în opera lui R a f a e l. În spiritul acestui geniu docil, au găsit deopotrivă răsunet graţia leonardescă şi patetismul michelangelesc, creînd acea viziune clasică a Renaşterii, în care spiritualitatea creştină şi filozofia antică se află într-un perfect echilibru. Admirat de contemporani, pentru calităţile naturaleţii şi dezinvolturii („sprezzatura", după aprecierea prietenului său B a l d a s s a r r e C a s t i g l i o n e), arta sa a fost considerată timp de trei secole ca modelul frumuseţii desăvîrşite şi ca parangon al artei. Ea a fost comparată cu sinteza realizată de F i d i a s care, fără să in-

venteze nimic, a dus la cea mai înaltă perfecţiune realizările înaintaşilor săi. Această artă care „venea numai din învăţătură" (după afirmaţia răutăcioasă a lui M i c h e l a n g e l o), şi preocupările dominant formale, au făcut din R a f a e l fondatorul unei „academii ideale", care cu timpul a devenit academia întregii Europe*.

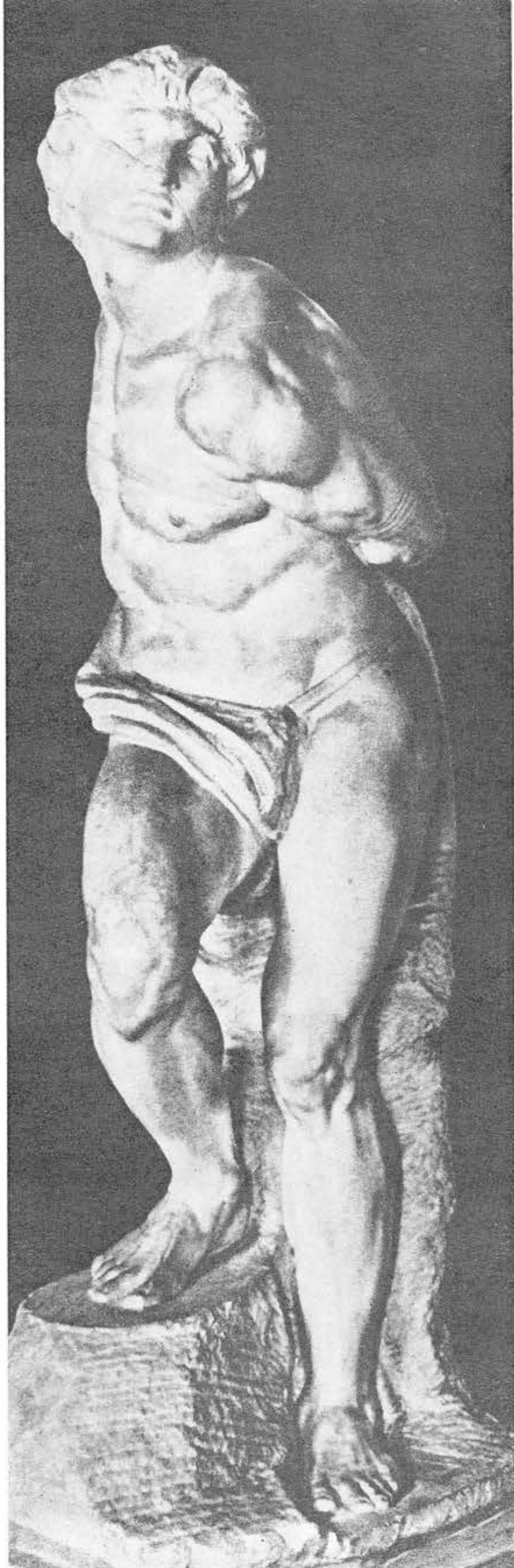
Elev al lui T i m o t e o V i t t i, la 12 ani, în Urbino, şi al lui P e r u g i n o, la 16 ani, în Perugia, R a f a e l asimilează cu o genială uşurinţă caracteristicile artei celor doi provinciali: ovalul delicat al feţelor, curbele graţioase ale corpului feminin, ritmica mişcărilor şi expresia dulce şi visătoare a figurilor, cărora le imprimă o notă personală de puritate şi simplitate, ridicîndu-le deasupra banalităţii („Visul cavalerului", National Gallery, Londra, „Cele trei graţii", Muzeul Chantilly şi „Sposalizio", Milano, 1504), cu care arta lui P e r u g i n o este complet asimilată şi depăşită.



Leonardo da Vinci
Autoportret, Biblioteca Regală, Torino

Între anii 1504 şi 1508 apare în opera lui R a f a e l „stilul florentin", sub influenţa preponderentă a lui L e o n a r d o. Este perioada celor mai frumoase madone („Madonna del Baldacchino", Pitti, Florenţa, „Madonna del Cardellino", Uffizi, „La belle jardinière", Luvru, „Madonna del Prato", Madrid, „Madonna del Granduca", Pitti şi „Madonna del'Angelo"). Modelajul formelor preponderente în clarobscur şi „sfumato", pe care îl realizează, fără să intensifice efectul de învăluire al formelor, sînt noile descoperiri ale lui R a f a e l, cu ajutorul cărora creează tipurile de frumuseţe feminină tinerească şi graţioasă, privite ca modele ale perfecţiunii frumuseţii. Distanţa care separă acest tip feminin de cel spiritual leonardesc apare clar prin comparaţia portretului „Giocondei" cu portretul „Maddalenei Doni" (Pitti), în care R a f a e l, influenţat vădit de L e o n a r d o, imprimă trăsăturilor feminine caracteristicile naturii sale facile şi puţin problematice. Mai tîrziu, în perioada romană, madonele sale coboară şi mai mult spre tipurile sănătoase, robuste şi mai puţin spirituale în trăsături şi mişcări („Madonna Aldobrandini", Londra, „Madonna di Santa Sisto", Dresda, „Madonna di Fogliano", Vatican, „Madonna del'Impanato", Pitti şi „Madonna della Seggiola", Uffizi). Despre aceste madone, E. G o n c o u r t a afirmat că reprezintă tipul unei frumuseţi comune „de o seninătate umană şi de o frumuseţe şi sănătate aproape iunoniană", caractere care le-au făcut accesibile şi populare gustului şi pietăţii burgheze. Ele sînt înrudite îndeaproape cu frumoasele portrete feminine

* L. V e n t u r i, *op. cit.*, p. 250.



executate în epoca romană („La Velata", Pitti, 1514 și „La Fornarina", Roma, 1515).

Asimilarea tuturor influențelor și afirmarea deplină a personalității senine și echilibrate a lui R a f a e l apar în marea operă a decorației „camerelor" Vaticanului, începută în 1508, la solicitarea Papei I u l i u a l I I - l e a, sedus de farmecul operei și al artistului. În prima cameră „Stanza della signatura" (terminată în 1511) imaginează, în alegorii, patru aspecte ale doctrinei creștine și platoniciene, intim îmbinate în cultura Renașterii: teologia, filozofia, poezia și justiția. Cele patru fresce sînt cunoscute sub denumirile: „Disputa sacramentului", „Școala din Atena", „Parnasul" și „Decretalele" (care înfățișează pe Papa Grigore al IX-lea și Iustinian înmînînd operele lor legislative). Figurile umane, imagini generalizate ale unor personaje istorice (papi, cardinali, poeți, filozofi și pictorul însuși, autoportretizat împreună cu Sodoma în „Școala din Atena"), sînt utilizate ca motive ale unor vaste teme simfonice, ordonate spațial în registre suprapuse sau în arhitecturi monumentale.

Integrarea în ansamblu anulează caracterul retoric al unora din personaje. Considerate izolat, figurile umane dau impresia de monumentalitate prin formele anatomice și mișcările ritmice, puse în valoare de draperiile în stil antic.

„Parnasul" este un prilej de a multiplica, în cele mai variate atitudini, idealul corpului uman, îndeosebi al frumuseții feminine, realizate mai înainte, în frumoasele sale madone. Stăpîn pe formele și mișcările corpului în aceeași măsură, el închipuiește figuri nude în două cartușe patrulaterale, într-o concepție care amintește lecția anato-

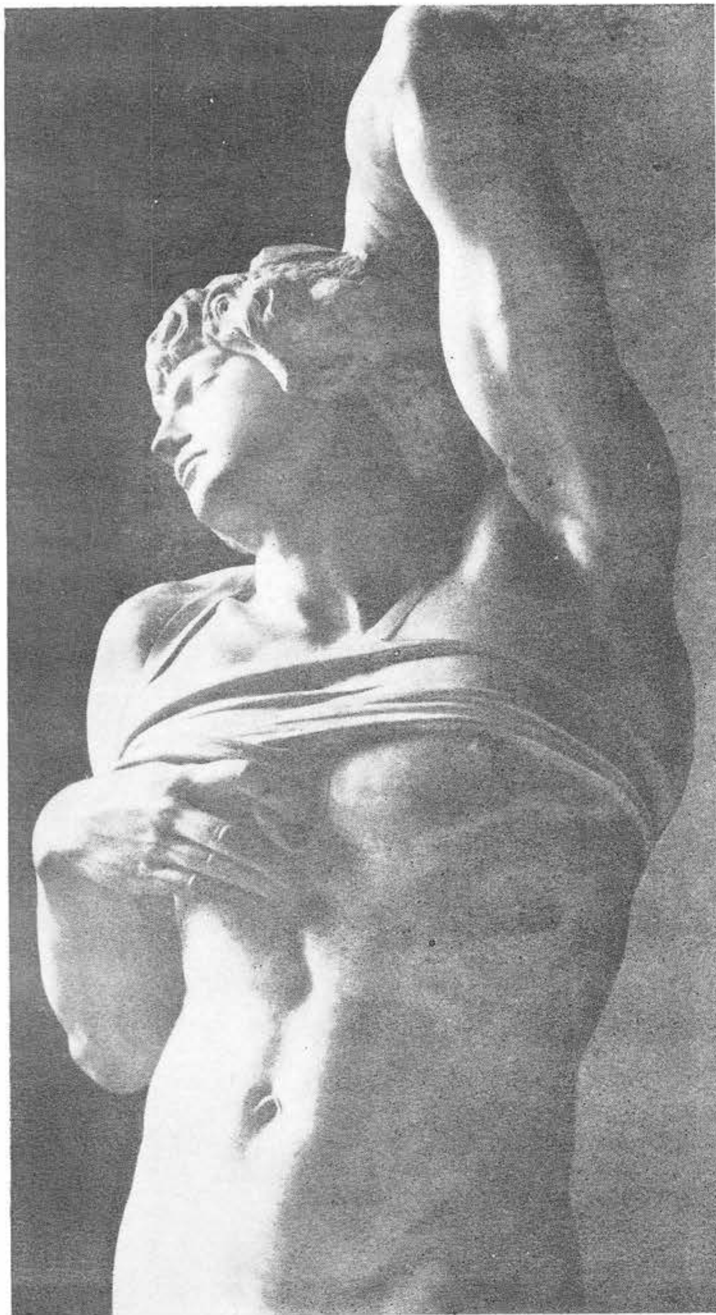


Michelangelo
Sclav, Florența

Michelangelo
Moise, Roma







Michelangelo
Sclav murind, Paris — Luvru



mică a lui Michelangelo („Judecata lui Solomon" și „Adam și Eva"). Adevărata influență a lui Michelangelo apare însă în „stilul patetic" al alegoriilor prin care glorifică pontificatul lui Iuliu al II-lea, din a doua cameră, numită „a lui Heliodor" terminată în 1514, cu compozițiile: „Heliodor gonit din templu", aluzie la triumful lui Iuliu al II-lea asupra venețienilor, „Mesa din Bolsena", semnificînd victoria papei asupra cardinalilor, „Sfîntul Petru eliberat de către un înger", amintind eliberarea papei de prizonierat în Bologna, și „Întîlnirea lui Leon I cu Attila", simbolizînd salvarea Italiei de invaziile străine de către Iuliu al II-lea care, decedînd în 1513, este înlocuit în compoziție cu succesorul său, Leon al X-lea.

În dramatismul figurilor și avîntul exagerat al mișcărilor personajelor din fresca „Heliodor" se simte, cel mai mult, revoluția adusă în artă de Michelangelo. În aceeași, compozitie ca și în „Întîlnirea lui Leon I cu Attila", Rafael renunță la calitățile viziunii sale armonioase și echilibrate, care au dat grandoare și liniște compozițiilor primei camere, pentru a nu obține decît agitația tumultuoasă și aglomerația figurilor. Gloria celei de a doua camere o fac celelalte două fresce „Mesa" și „Eliberarea". În „Mesa din Bolsena", echilibrul compoziției și calmul mișcărilor permit o analiză diferențiată a psihologiei personajelor, majoritatea, adevărate portrete. Noua descoperire a lui Rafael este aici „culoarea lumină" și acordul coloristic, în care asimilează influența școlii venețiene, cunoscute prin arta lui Sebastiano del Piombo, elev al lui Giorgione și prietenul său, după venirea acestuia în Roma,

Michelangelo
Laurențiu de Medici,
Florența



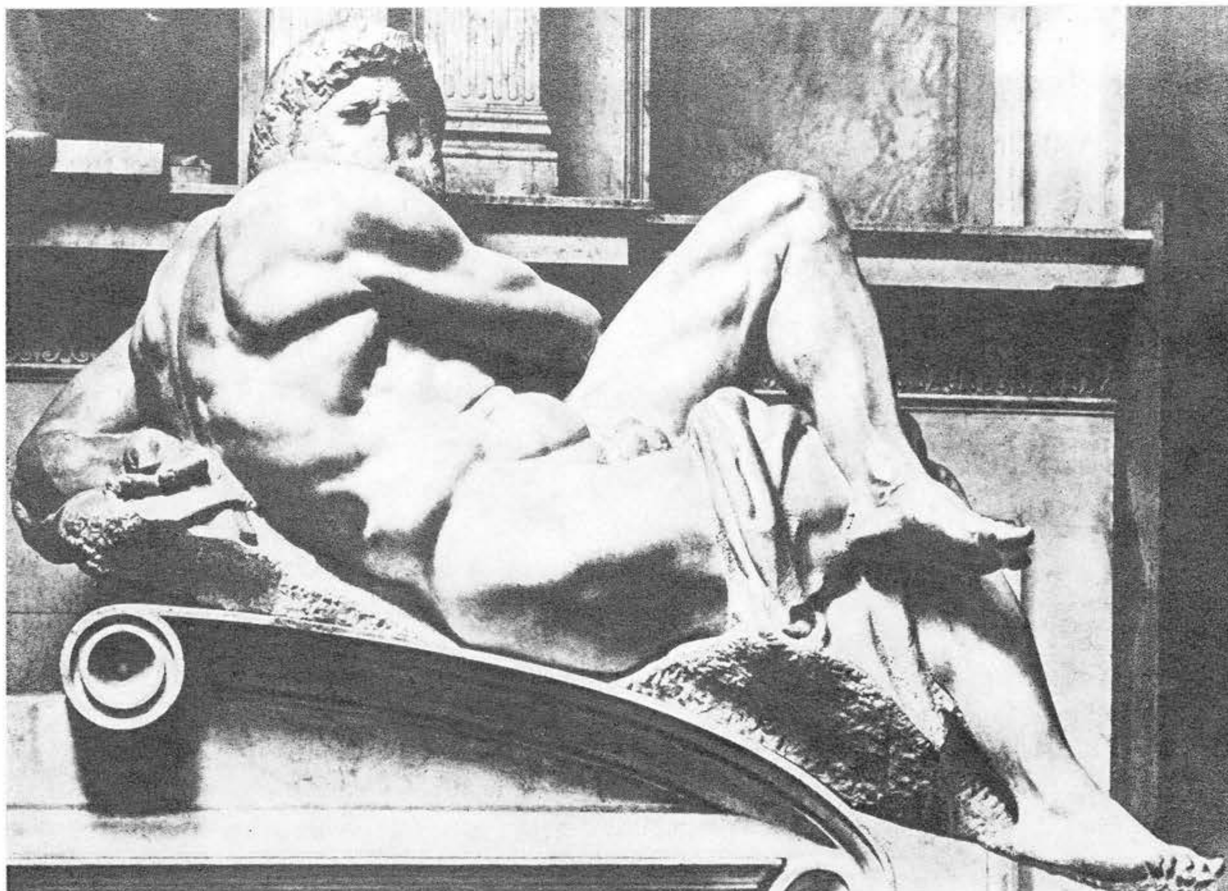
în 1511. Grupul „Gărzii elvețiene", compus din cele patru personaje portrete, rezumă adaosul noilor calități coloristice la noblețea fizionomiilor și naturalețea atitudinilor.

Cu totul nouă și îndrăzneață a fost concepția din „Eliberarea Sfîntului Petru", în care miracolul, exprimat prin contrastele dintre umbrele puternice și lumina orbitoare, prefigurează efectele teatrale ale artei Barocului. În „Incendiul din Borgo" (1516), singura operă originală din cea de-a treia cameră, „Camera incendiului", încercînd să rivalizeze cu Michelangelo în amploarea gigantescă dată formelor corpului și în romantismul mișcărilor, Rafael deschide unul din drumurile care au condus spre excesele formale ale Manierismului*.

O altă cale spre Formalismul Manierist este reprezentată de introducerea de către Rafael a motivelor „grotești" în decorația „logiilor" Vaticanului. Speculațiile par formale, inspirate din arheologia romană, constînd în combinații de forme vegetale, animale și umane, reprezentînd motivele de încadrare a unor istorii biblice. Ele au fost dezvoltate de unul din colaboratorii lui Rafael, Giovanni da Udine.

Opera în care Rafael concepe forma umană pentru valoarea ei însăși, reîntîlnind principiul antic al artei pentru artă, este decorația Vilei Farnesina, aparținînd banche-

* J. L. Vaudoyer, *op. cit.*, p. 224.



Michelangelo
Ziua

rului Chigi: „Galateea urmărită de tritoni", 1514, şi desenele pentru legenda lui „Amor şi Psyché" (1516—1518), compoziţii executate de colaboratorii săi G i u l i o R o m a n o şi G i o v a n n i d a U d i n e. Frumuseţea feminină concepută aici de R a f a e l este, ca şi pentru cei vechi, întruchiparea frumuseţii ideale, realizate parţial în natură. Motivul principal al esteticii sale este enunţat în rîndurile adresate prietenului B a l d a s s a r r e C a s t i g l i o n e: „pentru a picta o femeie frumoasă, am nevoie să văd mai multe ... însă din cauza rarităţii bunilor judecători şi a femeilor frumoase, eu mă servesc de o anumită idee „ u n a c e r t a i d e a ", care se înfăţişează spiritului meu. Nu ştiu dacă această idee are vreo valoare pentru artă, dar eu mă silesc să i-o dau". În acest mod, experienţa sensibilă şi conceptul ideal sînt din nou reunite pentru creaţia unor valori artistice universale.

În afară de lumea ideală a personajelor proeminente din timpul său, introduse în opera alegorică, R a f a e l a lăsat o serie de portrete, în care ca adevărat artist al Renaşterii, manifestă respectul pentru demnitatea umană şi admiraţia pentru personalitatea fizică şi morală a omului. În toate portretele străbate ceva din nobleţea şi frumuseţea propriei sale înfăţişări, cunoscute din cele două autoportrete („Autoportretul", Uffizi, 1506, şi cel din „Şcoala din Atena" împreună cu „Sodoma", 1508—1511).

 În autoportretele sale apare tînărul care, după spusele lui V a s a r i, „era iubit,

nu numai de oameni, dar şi de animalele fără raţiune, făcînd să domnească pretutindeni armonia şi seninătatea în jurul lui". Cele mai apropiate de propria spiritualitate a artistului sînt, după cum s-a remarcat*, „Portretul unui cardinal" (Prato) şi, într-o oarecare măsură, prin farmecul pe care îl emană, „Portretul lui Baldassarre Castiglione" (Luvru, 1519). Dintre portretele în care caută pătrunderea caracterului fizic şi moral al modelului, cele mai izbutite sînt,, Portretul învăţatului teolog Tommaso Inghirami", (Pitti, 1515) şi „Portretul Papei Iuliu al II-lea" (Uffizi, 1512). Cel mai cunoscut din toate, „Portretul lui Leon al X-lea cu cei doi cardinali" (Pitti, 1517—1519) urmăreşte mai mult aspectul exterior al personajului principal, atributele spirituale, fastul şi luxul înaltei sale demnităţi. Cu toate că arta lui Rafael cunoaşte multiple influenţe şi o succesiune de stiluri, posedă o unitate provenită din uşurinţa realizării unei aspiraţii permanente către frumuseţe. „Zeii au dat lui Rafael unitate perfectă în gîndire şi realizare", a scris Goethe. Prin această calitate, opera sa, care a fost comparată de Taine cu muzica lui Mozart, se deosebeşte de aceea a lui Leonardo şi Michelangelo, create sub semnul unei dramatice tensiuni între idee şi forma de exprimare.

Arta lui Michelangelo Buonarotti este concentrată în întregime asupra reprezentării vieţii sufleteşti a omului, văzută ca formă şi mişcare corporală. Modul său preferat de exprimare a fost sculptura, însă eliberarea forţei creatoare şi realizarea puternicii sale personalităţi a fost totală şi a căpătat dimensiuni neîntîlnite încă în pictură. Viziunea originală a lui Michelangelo asupra formei şi expresiei umane apare pentru prima dată „teribilă" în pictura plafonului Capelei Sixtine, cu toate că la începutul acestei lucrări se împotrivise voinţei Papei Iuliu al II-lea, declarînd cu modestie că nu este pictor. În anii bătrîneţii, în aceeaşi capelă, tot în pictură, a creat „Judecata din urmă", operă socotită, prin măreţia sa, echivalentul „Infernului" lui Dante, rupînd echilibrul artei Renaşterii şi ridicînd expresia la rangul unui principiu estetic nou. În cele din urmă, la 75 de ani, în frescele din Capela Paulină, avea să atingă limitele posibile ale echilibrului plastic, deschizînd căile lumii sentimentale şi retorice ale Manierismului şi Barocului. Revelaţia viziunii sale originale, realizată integral în pictura Capelei Sixtine, a fost precedată de o lungă perioadă de asimilare a elementelor culturii Renaşterii.

Michelangelo şi-a făcut prima ucenicie în atelierul lui Ghirlandaio, apoi în grădina San Marco, sub conducerea sculptorului Bertoldo. Între 15 şi

* L. Venturi, *op. cit.*, p. 250.



Michelangelo
Sibilă, fragment din Capela Sixtină



Rafael
Autoportret, Galeriile Uffizi, Florența

17 ani se instruiește la curtea lui Lorenzo Magnificul, unde ia contact cu spiritele cele mai avansate ale timpului, filozofi umaniști, poeți, diplomați, cîștigînd prietenia filozofului neoplatonician Pico della Mirandola și a poetului Angelo Poliziano. În formația sa spirituală s-au întîlnit misticismul catolic și concepția filozofiei neoplatonice despre „ideea care dă formă sensibilului" și despre „frumusețea prin care se întrevede Divinul". Concepția sa artistică s-a dezvoltat sub influența idealismului statuarei antice, dar este pătrunsă în același timp de pozitivismul Renașterii, considerînd — ca și Leonardo — că arta este o operă a rațiunii, idee formulată de el în cuvintele „si pinge col cervello, non con la mano" — „se pictează cu creierul, nu cu mîna". Ca și florentinii din Quattrocento, Michelangelo a fost convins de prestigiul și forța unei arte fundamentată științific pe anatomie și perspectivă. El a studiat la vîrsta de 19 ani anatomia pe cadavru și a purtat în minte toată viața ideea realizării unui tratat de anatomie. Alături de studiile după natură, contactul direct cu operele Antichității la curtea lui Lorenzo de Medici a avut, fără îndoială, o influență hotărîtoare asupra formației sale artistice. Antropomorfismul grec, cu înțelegerea formei exterioare ca expresie a ființei întregi și cu exprimarea întregului univers prin forma umană, se întîlnea la Michelangelo cu prețuirea valorii morale a omului și cu admirația fără margini pentru formele și frumusețea corporală.

Primele plăsmuiri ale formei umane au fost copiile după antic, „Capul de faun" și „Capul lui Polifem", iar prima lucrare originală, relieful „Lupta lapiților și centaurilor" (Casa Buonarotti, 1492—1494). Această lucrare amintește de reliefurile sarcofagelor antice, însă amploarea formelor și energia mișcărilor prefigurează viziunea lui personală. Legată încă de Antichitate, apare și statuia „Bacchus" (Muzeul Național, Florența, 1497—1498), în care realizează concepția antică a unui personaj tînăr, cu formele moi și morfologia indecisă a unui androgin. În timpul creației acestei lucrări, Michelangelo se afla la Roma, unde moștenirea artistică a Antichității era actualizată prin zelul de colecționari ai Papilor umaniști: Nicolae al V-lea, care înființase Muzeul Capitolin, Paul al II-lea, care strînsese în Palatul San Marco numeroase opere antice, și Alexandru al VI-lea Borgia, rivalizînd cu primii prin colecția de antichități. Ulysse Aldrovandi, în tratatul său despre statuile antice, amintește de admirația lui Michelangelo pentru operele antice, „Leul devorînd un cal" (Muzeul Capitolin, Roma), „Columna lui Traian" și,

mai ales, pentru „Apollo de Belvedere", dezgropat în acel timp din grădina unei mănăstiri.

În aceeaşi perioadă (1498—1499), sculptează „Pietà" (Catedrala Sfîntul Petru, Roma), destinată capelei regelui Franţei. În această lucrare, Fecioara are trăsăturile dulci ale madonelor florentine, spre deosebire de prima sa madonă (basorelieful „Madonna della Scala", Casa Buonarotti, 1494), a cărei fizionomie energică aminteşte influenţa lui D o n a t e l l o. Ea are vîrsta fiului său, pe care îl ţine pe genunchi şi priveşte cu o durere resemnată frumosul corp ale cărui forme amintesc mai degrabă de un somn profund, decît de moarte, însă care lasă să se întrevadă subtilele cunoştinţe de anatomie cîştigate prin studiul cadavrului. Liniştea sa contrastează cu agitaţia draperiei în concepţia căreia se simte nota personală şi originalitatea temperamentului său tumultuos. Aceleiaşi tradiţii quattrocentiste aparţine şi „Madonna" comandată de burghezii din Bruges (Bruges, 1505), reprezentată împreună cu copilul gol sprijinit pe genunchi, în atitudinea gravă şi solemnă a madonelor glorioase, şi cele două basoreliefuri rotunde („Madonna Taddei", Royal Academy, Londra, 1504 şi „Madonna Pitti", Muzeul Naţional, Florenţa, 1506). În acestea din urmă, jocul copilăresc şi sentimentul afecţiunii materne creează o atmosferă intimă, familiară, şi un sentiment de caldă poezie, susţinută de efectele picturale ale fondurilor şi formelor parţial neterminate.

În cucerirea viziunii originale a formei şi expresiei, au avut o importanţă deosebită lucrările: „David", cerut de conducerea Florenţei şi „Sfîntul Matei", unul din cei 12 apostoli pe care trebuia să îl execute pentru Domul Santa Maria dei Fiore. În statuia colosală a lui „David" (Academia din Florenţa, 1501—1504), „il gigante", cum l-au numit contemporanii, mai există încă o puternică influenţă a anticului, aparentă în proporţiile armonioase, mişcarea reţinută, raportul echilibrat între planurile mari şi detalii şi, îndeosebi, în idealizarea înfăţişării, care îl opune concepţiei individualizante a unui D o n a t e l l o sau V e r r o c c h i o. David este imaginat de M i c h e l a n g e l o ca un adolescent viguros, cu mîinile şi picioarele relativ mari, cu un torace cu proeminenţele costale puternice şi bazinul îngust, delimitat cu precizie de regiunea



Rafael
Mesa din Bolsena, fragment, Muzeul Vatican, Roma

flancului. Tensiunea iminentă atacului este evidentă în atitudinea corpului și membrelor, în desenul reliefurilor musculare și mai ales în torsiunea capului și expresia energică a figurii. Păstrînd amintirea anticului în viziunea amplă a formelor, în acea manieră „a far grande", Michelangelo reușește, pentru prima dată, să conceapă forma ca expresie a unei energii interioare, care orientează mișcarea segmentelor corpului și însuflețește detaliile anatomice și expresia figurii.

Concepția unei corporalități dominată de forța morală și a unui stil, în care obiectivitatea oglindirii realității sau tendința idealizării sînt părăsite în favoarea expresiei, se întîlnește ca un preludiu în lucrarea „Sfîntul Matei" (Academia din Veneția, 1505—1506). Desprinderea de arta Quattrocento-ului florentin apăruse, cîțiva ani mai înainte, în pictura „Sfînta Familie" aparținînd lui Angelo Doni (Uffizi, 1503), în amploarea și depersonalizarea formelor și în mișcările cu sensuri opuse ale segmentelor, în acel celebru „contraposto" care va alcătui unul din laitmotivele operei michelangelești.

În „David" inaugurase primatul expresiei, al vieții sufletești și semnificației spirituale a formelor echilibrate anatomic și funcțional. „Sfîntul Matei" depășește ca viziune epoca în care a fost conceput, situîndu-se în rîndul operelor maturității artistului, create în condițiile tragicelor evenimente sociale și politice ale patriei sale și amintind, într-o largă măsură, dispoziția sa pesimistă și protestatară din „Sclavii" Grădinilor Boboli (1530—1533). Ca și în aceștia, ideea inițială cîștigă libertate față de formă, ducînd la creația acelui stil modern „non finito", care amintește de cele două linii de dezvoltare a operei lui Leonardo da Vinci. Personajul este văzut frontal în blocul de marmură în care este încă înlănțuit. Formele, nedefinite în detaliu, arată făptura unui gigant contorsionat sub impulsul forței morale. Energica întoarcere a capului în profil și unghiul ascuțit al genunchiului stîng dau corpului în ansamblu un aspect șerpuitor, anunțînd tipul de „figură serpentinată", ridicată la rangul unui principiu estetic de către artiștii și teoreticienii Manierismului din secolul al XVI-lea.

În 1505, la Roma, Michelangelo acceptă comanda faimosului monument funerar al Papei Iuliu al II-lea, care a fost chinul vieții sale și una din principalele cauze ale stărilor depresive date de imposibilitatea în care era pus de a-l realiza. În 1542, la vîrsta de 60 de ani, Michelangelo deplînge într-o scrisoare tragedia condițiilor creației acestui monument: „Gelozia lui Bramante și a lui Rafael din Urbino a fost cauza tuturor neînțelegerilor dintre papă și mine. Această gelozie și intenția pe care au avut-o să mă piardă au fost motivul pentru care „Mausoleul lui Iuliu" nu a putut fi executat în timpul vieții lui. Și trebuie să mărturisesc că Rafael avea motive temeinice pentru aceasta, căci tot ceea ce știa în artă nu era învățat decît de la mine".

Chiar începutul acestei opere avea să fie amînat pînă după terminarea Capelei Sixtine. În același timp, în Roma, descoperirile arheologice ale Antichității grecoromane culminează cu găsirea grupului „Laocoon". Această lucrare pe care Michelangelo a numit-o „minunea" („Il portento"), împreună cu altele găsite în aceeași perioadă, printre care „Anteu", „Torsul de Belvedere", „Cleopatra", „Tibrul", „Nilul" etc., au avut fără îndoială o influență hotărîtoare asupra desăvîrșirii stilului personal al creației sale. Dramatismul expresiei care stăpînește forma anatomică și patosul mișcării, care domină echilibrul static, realizat în statuara Antichității Tîrzii, întîlneau la Michelangelo tendința impetuoasă spre expresie și voința eliberării forțelor interioare, tragic încătușate de formele vremelnice ale corporalității.

Pictura plafonului Capelei Sixtine (1508—1512) a fost prilejul dezlănțuirii totale a forțelor creatoare ale lui Michelangelo și al desăvîrșirii viziunii sale originale asupra formei și expresiei umane. Pictura a fost terenul marilor îndrăzneli plastice ale lui Michelangelo. În pictură, dificultățile tehnice nu au pus nici o stavilă gîndirii plastice și imaginației poetice la Michelangelo. Cronologia lucrărilor permite stabilirea unei curbe a viziunii sale în care apogeul și declinul sînt legate de marile sale opere picturale. Prin amploarea fără precedent a manifestării plastice, prin unitatea și coerența imaginii omului, multiplicată în cele mai variate aspecte, decorația plafonului Sixtinei este opera unde se întîlnesc și se desăvîrșesc motivele originalității lui Michelangelo, apărute parțial în lucrările anterioare, în care se contopesc într-o concepție personală toate influențele decelabile pînă atunci în opera sa. Această imagine nouă a omului în plastică este realizată în cele 350 de personaje din fresca ce acoperă imensa suprafață a plafonului Sixtinei. Ei sînt eroii evenimentelor din episoadele Vechiului Testament, care vorbesc despre creația și destinul omului. Michelangelo a conceput și realizat singur edificiul teologic și arhitectonic al decorației plafonului. Aceasta nu are nici o legătură cu frescele pereților laterali ai Capelei, operă a Quattrocentiștilor, printre care se numără și maeștrii săi, Ghirlandaio și Botticelli, povestitori ai scenelor biblice cu formele și costumele curtenilor Renașterii. Personajele lui Michelangelo nu mai formează cortegii, ca în aceste compoziții, ci sînt ordonate într-o arhitectură ideală, clară, suprapusă celei reale, ritmată de coloane și de arcuri, care divid bolta în nouă compartimente.



**Rafael**
Școala din Atena,
fragment, Muzeul Vatican, Roma

Cele nouă compoziții ale centrului plafonului, încadrate de cîte patru personaje simbolice „ignudi", sînt grupate în trilogii, amintind ritmul și ordonarea dantescă (ciclul „Creației lumii" cuprinde: „Separarea luminii de întuneric", „Despărțirea soarelui și lunii" și „Binecuvîntarea pămîntului"; ciclul „Păcatului": „Creația lui Adam", „Creația Evei", „Păcatul și izgonirea din rai"; ciclul „Legăturii cu Israel": „Sacrificiul lui Noe", „Potopul" și „Noe și fiii săi"). Compozițiile încep cu ciclul „Noe și potopul", situate deasupra intrării în capelă, și sfîrșesc cu compozițiile „Creației", care se găsesc în partea opusă, spre altar. Aceasta a fost și sensul lucrării,

fapt atestat de istoriograful C o n d i v i și vizibil în evoluția formelor către simplificările grandioase ale finalului ei. Cadrul imens al bolții este legat de pereți prin compozițiile dispuse deasupra ferestrelor, în lunetele triunghiulare încadrate de borduri de stuc, și prin cei 12 giganți (7 profeți și 5 sibile), situați între coloanele imitînd marmura sculptată, susținuți de cîte doi tineri atleți goi și terminate înspre boltă cu soclurile pe care sînt așezați „ignudi". Cele patru triunghiuri sferice prin care sînt încadrate extremitățile bolții cuprind scene care povestesc eliberarea poporului lui Israel. Mărimea personajelor descrește în sensul înălțimii bolții de la profeții giganți cu dimensiuni de 3—4 ori mai mari decît natura, către „ignudi" și către figurile compozițiilor centrale, care creează iluzia unei lumi situate în spațiul înalt, ceresc. Ele cresc, de asemenea, în sensul lungimii bolții, de la personajele din „Potopul", cu dimensiuni naturale, către formele cu dimensiuni supranaturale ale personajelor din „Creația" și de la „Profetul Zaharia", situat la extremitatea dinspre intrare a bolții, către colosul „Iosua", de deasupra altarului. Vederea simultană a bolții, cuprinsă din perspectiva intrării, egalizează personajele, menținîndu-le în spațiul fictiv fără perspectivă.

Indiferent de dimensiuni, oamenii lui M i c h e l a n g e l o au o înfățișare ideală, supraumană. Formele masculine și feminine sînt uneori atît de puțin diferențiate, încît corpul pare că aparține unei forme interumane, cu caractere anterioare diferențierii. Anatomia personajelor are trăsături ample, atletice, cu simplificările și generalizările care le apropie de grandoarea unora din creațiile antice, cu minime indicații ale caracterelor vîrstei și fără diferențieri tipologice constituționale. Lumea lui M i c h e l a n g e l o are înfățișarea descendenților unei făpturi unice. Cu aceleași forme, eroii lui alcătuiesc totuși o lume extraordinar de bogată prin deosebirile expresiei. Marea varietate a lumii sale este realizată prin animarea formei de către o puternică viață sufletească. Anatomia unică este instrumentul manifestării unor forțe care o transced, forța spirituală și valoarea morală, diferențiind lumea sa în creatori, în făpturi create, în aleși ai creației, în repudiați sau sacrificați. Spaima, mînia, furia, puternicele instincte materne sau filiale, dau o viață deosebită acelorași structuri corporale, care capătă o semnificație particulară numai prin expresie.

Față de predecesorii săi din Quattrocento, M i c h e l a n g e l o apare cu totul nou, prin puterea de descătușare a mișcării de convențional, prin capacitatea de eliberare a figurilor reprezentate în grupările scenice și relațiile formale pur decorative. El este un extraordinar cunoscător al gesticii expresive simbolice sau ideative, al limbajului mimic afectiv și al expresiilor emoționale, urmărite, de la modificările de tonus ale musculaturii corporale, cu atitudinile segmentare corespunzătoare, pînă la subtilele nuanțe ale mișcărilor faciale.

În „Potopul", drama este reprezentată prin trei episoade, dintre care, grupul vîslind spre corabia salvatoare este cel mai îndepărtat. Prin aglomerația tumultuoasă a corpurilor goale, el amintește cu o puternică imaginație de episodul bătăliei de la Cassino, demonstrînd marea sa știință a formelor și mișcărilor corpului. Efectul dramatic este concentrat asupra grupului celor salvați temporar pe o înălțime a pămîntului, spre care este condusă succesiunea planurilor și desfășurarea mișcării compoziționale. Aici sînt urmărite principalele reacții ale conștiinței umane în fața catastrofei, protecția maternă, solidaritatea conjugală și socială, atașamentul egoist pentru avuția inutilă, paroxismul instinctului de conservare personală și epuizarea totală cu pierderea reactivității fizice și psihice. În cele două scene legate de legenda lui Noe, „Sacrificiul lui Noe" și „Noe și fiii săi", aspectul fizic al personajelor, patriarhul reprezentat ca un

bătrîn silen şi fiii săi, adolescenţi cu formele statuare, ca şi ordonarea compoziţională, amintesc de sarcofagele Antichităţii şi de scenele jertfelor păgîne.

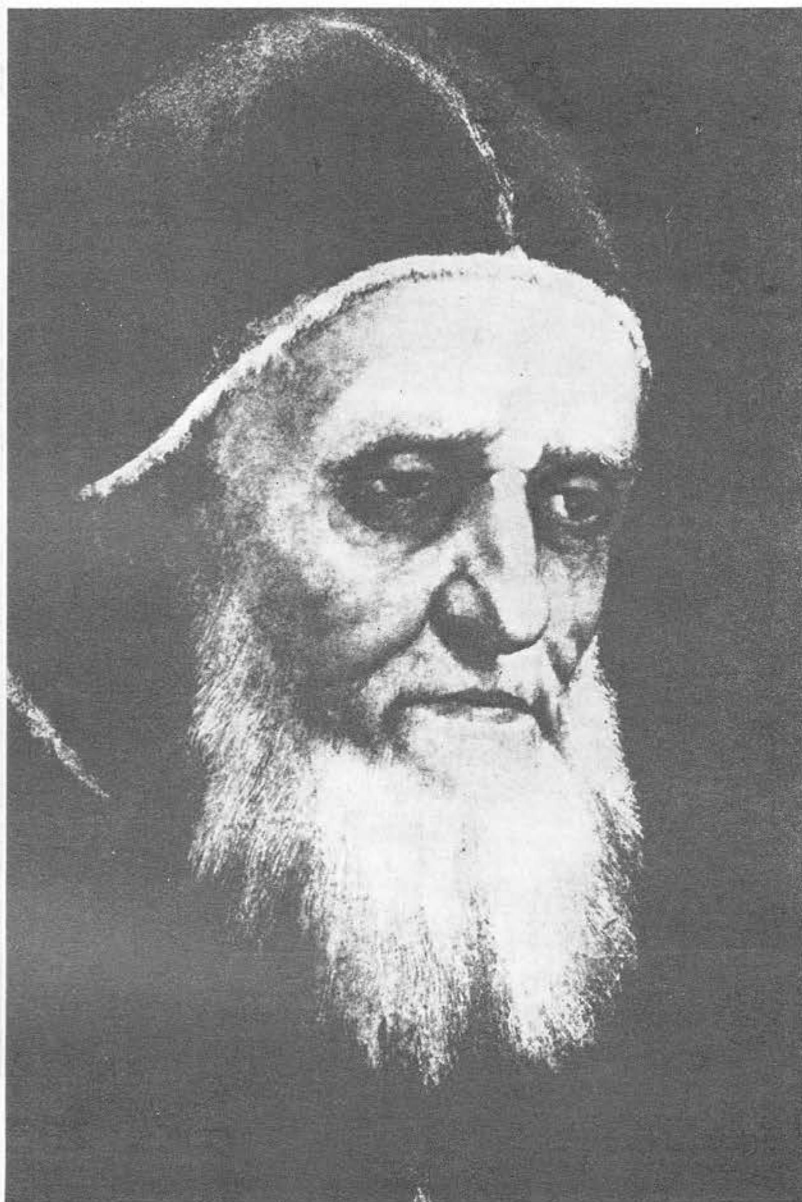
În ciclul „Creaţia", ocupînd porţiunea centrală a bolţii, corpul uman, care este de două ori mai mare decît mărimea naturală în prima scenă (dinspre uşă), creşte treptat către a treia. În „Păcatul", ca şi în „Izgonirea din rai", episoade simetrice, de o parte şi de alta a pomului făgăduinţei, corpurile personajelor „Adam şi Eva" au căpătat formele ample, michelangeleşti, cu capul disproporţionat de mic şi cu mase musculare greoaie, fără reliefuri de detaliu. Anatomia personajelor lui Michelangelo este în acelaşi timp rezultatul unei observaţii realiste şi al unei transformări generalizatoare, care fac, din formele corporale, elementele unui limbaj plastic coerent de o forţă şi măreţie nemaiîntîlnite. Spre deosebire de artiştii care au căpătat efectele expresive în individualizarea formelor figurii sau construcţiei corporale, Michelangelo utilizează mişcarea ca principiu dominant expresiv. Uimitoarea asemănare a morfologiei celor două personaje, Adam şi Eva, este ascunsă de puternica diferenţiere expresivă masculină şi feminină. În prima scenă, inconştienţa şi seninătatea femeii cu forme atletice contrastează cu expresia îngrijorării şi presentimentelor bărbatului, iar, în a doua scenă, groaza care micşorează făptura Evei şi gestul de protecţie feminină sînt diferenţiate de expresia de imensă tristeţe întipărită pe figura bărbatului.



**Rafael**
La Fornarina
Galeriile Pitti, Florenţa

În „Creaţia Evei", Michelangelo foloseşte un motiv al tradiţiei iconografice, întîlnit deja într-o formă asemănătoare la Iacopo della Quercia. Înseşi formele omului lui Michelangelo nu sînt străine de formele ample şi monumentale ale personajelor lui Della Quercia, a cărui operă a avut ocazia să o cunoască în tinereţe, în Bologna. În fresca lui Michelangelo, prin simplificarea compoziţiei şi formelor, este potenţată valoarea simbolică a creaţiei. Actul invizibil este materializat prin gestul de chemare al Creatorului şi prin trecerea de la atonia formelor lui Adam adormit, la atitudinea oscilantă a Evei, care se ridică aspirată de o forţă magnetică.

În „Creaţia lui Adam", Iehova, înaintînd într-un vîrtej materializat de faldurile mantiei şi susţinut de forţele aerului, personificate, transmite influxul vital gigantului molatic, aparţinînd încă materiei. Imensele pete închise formate de grupul lui Iehova şi de figura lui Adam, împreună cu terenul pe care stau, sînt despărţite printr-un spaţiu diagonal



Rafael
Papa Iuliu al II-lea, fragment

în care se profilează, pe cerul deschis, simbolul transmiterii vieții, mîinile care se apropie prin degetul index, una întinsă energic, încordată de forță, alta atonă, înclinată ușor în jos.

În următoarele trei scene, Iehova crește în dimensiuni, iar cele trei etape ale „Creației" sînt un prilej de a reprezenta trei aspecte teribile ale Dumnezeului antropomorf. Viziunea vîrtejurilor faldurilor formînd imense pete închise pe griul cerului este reluată și amplificată. Ele lasă să se desprindă, profilate de asemenea, închis pe deschis, brațele și mîinile, simbolizînd, prin mișcările ample și violente, forța și energia creatoare. Forma și expresia au atins în aceste scene limitele unui echilibru, dincolo de care forma este complet subordonată forței expresive. Această concepție, care reprezintă concluzia viziunii lui M i c h e l a n g e l o, încheie perioada plafonului Sixtinei, cu ultimele compoziții înfățișînd episoade din „Salvarea miraculoasă a poporului Israel", „Șarpele de bronz" și „Esther și Aman". Prima, prin tumultul corpurilor condamnaților torturați și mișcarea vie a grupului aleșilor, animați de expresia speranței, anunță „Judecata din urmă", realizată cu 30 de ani mai tîrziu, iar cea de-a doua, prin deformările și viziunea picturală a imensului corp al lui „Aman crucificat", amintește de ultima sa lucrare, „Crucificarea Sfîntului Petru".

Din aceeași epocă a finalului lucrărilor plafonului (1512), datează profeții și sibilele situați deasupra altarului: gigantul „Ionas", în paroxismul unei contorsiuni, văzut în racursi, grupul ultimilor patru ignuzi, cu cele mai violente mișcări, „Sibila libiană", al cărui corp formează un S, și „Profetul Ieremia" în atitudinea unei profunde depresiuni. La extremitatea opusă a bolții, compozițiile triunghiurilor sferice, ale începuturilor picturii plafonului, cu aceeași temă a salvării poporului Israel și cu subiectele: „David și Goliat" și „Iudith și Holofern" (datînd din 1509), au fost asemănate, prin simplitatea concepției, cu frescele lui G i o t t o. De asemenea, în legătură cu personajele primelor compoziții, cu primii ignuzi, profeți și sibile („Zaharia", „Ioel", „Sibila delfică"), s-a spus că M i c h e l a n g e l o a început decorația plafonului Sixtinei ca sculptor și a terminat-o ca pictor.



**Rafael**
Baldassarre Castiglione

Indiferent de epoca creației și deosebirile de tempo al mișcării și de factură a execuției, ignuzii și giganții, profeții și sibilele reprezintă întruchiparea unei vieți sau energii interioare care se dezlănțuie prin forța proprie. În aceste figuri, care nu au nici o relație cu ambianța înconjurătoare, M i c h e l a n g e l o a desfășurat o fantezie fără limite în reprezentarea omului, mergînd de la impulsurile fiziologice cheltuite în mișcările cele mai variate ale ignuzilor, la viața spirituală și intelectuală care individualizează figurile și expresiile profeților și sibilelor. În interpretarea plină de fantezie a personajelor michelangelești, profeții par a fi văzuți cel mai unitar prin respectarea trăsăturilor dominante ale personalității lor biblice: agitația lui „Isaiia" și „Daniil", energia impetuoasă a vizionarului „Ezechiil", calmul lui „Joel" și „Zaharia", tristețea profundă a profetului lamentațiilor, „Ieremia". În reprezentarea sibilelor, profetesele virgine, admise tacit de teologia medievală, fantezia lui M i c h e l a n g e l o trece de la frumoasele făpturi feminine ale sibilei din Eritreea, din Delfi și Libia, la bătrîna sibilă din Persia și giganta din „Cumae", cu faciesul și musculatura unui atlet.

Măreția plafonului a fost apreciată de contemporani prin termenul „terribilità", epitet care putea fi dat și sculpturii lui M i c h e l a n g e l o din perioada care a urmat terminării Sixtinei și, în special, operelor din imediata apropiere în timp (1513—1516), „Moise", un alt Iehova și „Sclavii", înrudiți corporal și sufletește cu ignuzii. Aceste lucrări au fost începute după moartea lui I u l i u a l I I - l e a (1513, anul descoperirii plafonului Sixtinei) și marchează începutul executării legatului „Mormîntului Medicilor", povara care, împreună cu suferințele morale produse de devastarea Italiei de către invadatorii străini, l-au dus la cîțiva ani în pragul ruinii fizice și morale, culminînd cu criza fugii la Veneția, în 1525. Creația acestei lungi și dureroase perioade poartă amprenta unor mari chinuri morale și ale unui psihic care, după mărturia lui C o n d i v i, dezvăluia un dezechilibru cu alternanțe între stări de intensă depresiune și stări de excitație, însoțite de exaltarea afectivității și a forțelor de creație. De această dispoziție sufletească, sînt legate operele destinate mormîntului lui Iuliu al II-lea, statuia gigantă a lui „Moise" și „Sclavii" apoi „Mormîntul Medicilor".

Statuia lui „Moise" (San Pietro in Vincoli, Roma, 1513—1516), de mai multe ori lăsată și reluată pînă la terminare, este personificarea energiei morale sub forma teribilei mînii poruncitoare. Personajul, dezlegat de trăsăturile individuale, amintește de măreția lui Iehova din Capela Sixtină. Musculatura în tensiune și atitudinea corpului, cu direcția membrelor în „contraposto", arată dezlănțuirea iminentă a unei energii supraumane.

Comparația picturii și sculpturii lui M i c h e l a n g e l o revelează deosebirile modalităților gîndirii și tehnicii în cele două genuri și prilejuiește unele din cele mai adînci învățăminte plastice. În timp ce în pictură, Michelangelo nu cunoaște îngrădire tehnică a mișcărilor și gesturilor, în sculptură subordonează la maximum forma în favoarea materiei, ajungînd la suprimarea completă a golurilor create de mișcarea membrelor.

În aceiași ani (1514—1516), M i c h e l a n g e l o sculptează „Sclavul eroic" și „Sclavul murind" (Luvru) în care, după C o n d i v i, a intenționat să personifice „artele liberale", pictura, sculptura și arhitectura, cu atributele lor, sfîrșite și înmormîntate odată cu protectorul lor, I u l i u a l I I-l e a. Este posibil ca în aceste lucrări, M i c h e l a n g e l o să fi întruchipat sensurile mai largi și mai adînci ale suferinței umane sau, poate, sensul propriei sale tragedii, în cele două ipostaze ale unei descurajări și prăbușiri morale, și ale unei revolte active, plină de energie. Aceleiași perioade

de zbucium (1520—1522) sau perioadei mai tîrzii (1530—1533) a lucrărilor mormîntului Medicilor aparțin cei patru „Sclavi giganți", ajunși mai tîrziu în Grădinile Boboli din Roma (actualmente în Academia din Florența). Toate cele șase lucrări, reprezentînd sclavii, sînt legate prin același sentiment tragic, exprimat prin formele și atitudinile personajelor, cu intensități deosebite ale tonusului muscular, mijloc de expresie pe care Michelangelo l-a mînuit cu o înțelegere genială. „Sclavul murind", comparat cu Adam de pe plafonul Sixtinei, oferă contrastul între însuflețirea formelor prin influxul vital transmis și pierderea forțelor fizice și morale, exprimată prin prăbușirea tonusului muscular, aparentă în atitudinea corpului și prin formele musculare cu reliefuri atenuate, ca într-o sincopă ideală și perpetuă. „Sclavul înlănțuit", luptînd eroic împotriva legăturilor, are, dimpotrivă, corpul contorsionat și formele musculare cu reliefurile puternice ale activității, figura sa exprimă gravitatea tristă a unui efort fără nădejde.



**Rafael**
Madonă
Galeriile Pitti, Florența

„Sclavii" din Grădinile Boboli, închiși parțial în blocul de piatră, adaugă, la limbajul tonusului și atitudinilor, tensiunea tragică a viziunii artistului și a formei materiale exprimată în tehnica „non finito". Această imagine a omului a fost considerată de către Rodin ca fiind caracteristică viziunii lui Michelangelo și opusă concepției antice a reprezentării omului în plastică. Dubla balansare a umerilor și șoldurilor, în statuara antică, aplombul segmentelor pe sprijinul unic, convexitatea torsului care primește și repartizează lumina uniform traduc, la antici, liniștea, echilibrul și bucuria de viață. La Michelangelo dimpotrivă, dispariția golurilor dintre membre și forma de consolă dată de capul, trunchiul și genunchii îndoiți înainte creează umbre în concavități. Această tehnică a expresiei, opusă celei antice, „arată retragerea dureroasă a ființei în ea însăși, energia neliniștită, voința de acțiune fără succes, martiriul ființei torturate de aspirații nerealizabile". Această semnificație umană mai largă, simbolizînd înlănțuirea morală, care se desprinde din sclavii lui Michelangelo, trece înaintea intenției alegorice a personificării provinciilor italiene cucerite de Iuliu al II-lea.

„Mormîntul Medicilor" (Biserica San Lorenzo, Florența, 1520—1534) a fost creat în aceleași dureroase condiții ale unor evenimente politice și sociale potrivnice



Botticelli
Primăvara, fragment

meditației și echilibrului sufletesc al artistului. Monumentul, proiectat la cererea cardinalului Giuliano de Medici (1520), este început și terminat prin grija aceleiași personalități, devenită Papa Clement al VII-lea. Prin modificarea planului inițial, care trebuia să cuprindă mormîntul lui Lorenzo Magnificul, al fratelui său Giuliano, al lui Leon al X-lea și Clement al VII-lea însuși, opera lui Michelangelo—una dintre cele mai importante — a rămas să eternizeze memoria unor personaje minore din familia Medici, morți de timpuriu, Lorenzo al II-lea de Medici, duce de Urbino, și Giuliano de Medici, duce de Nemours. Cele două personaje stau față în față, în cîte o nișă din pereții opuși ai arhitecturii sobre a capelei, vegheați de „Madonna medicee" așezată pe peretele opus altarului, între Sfinții „Cosma și Damian", operă a lui Giovanni Montersoli și Raffaelo da Montelupo.

Giuliano, în armură romană, cu mîinile sprijinite pe bastonul de comandă, este pregătit pentru o acțiune iminentă, vizibilă în tonusul corporal și vivacitatea mișcării. La picioarele sale stau statuile alegorice „Ziua și Noaptea". Lorenzo, în contrast cu primul, cu capul sprijinit pe mînă și fața umbrită misterios de viziera căștii, cu capul și membrele relaxate, este cufundat într-o meditație profundă, care i-a atras denumirea „Il pensieroso". El este însoțit de alegoriile „Crepusculul" și „Aurora". Interpretările foarte variate date înfățișării enigmatice a celor doi Medici și alegoriilor însoțitoare au relevat totdeauna contrastele polare ale personajelor: meditația (Lorenzo), activitatea (Giuliano), viața (Aurora, Ziua) și moartea (Crepusculul, Noaptea). Este foarte probabil că Michelangelo a încercat să semnifice, prin cele patru alegorii, curgerea continuă a timpului, „il tempo che tutto consuma", timpul care nimicește totul, cum



Rafael
Grațiile, fragment
de decorație, Vila Farnesina

s-a exprimat singur, și destinul trecător al ființei umane, alături de simbolul vieții, „Madona cu pruncul". Este sigur că în contrastul expresiei acestor personaje, create în cea mai zbuciumată perioadă a existenței sale, Michelangelo reflectă însăși starea sa de spirit, oscilînd dureros între impulsul vital, activ și creator, și intensa depresiune afectivă.

Cu mormîntul Medicilor și, îndeosebi, cu cele patru alegorii, Michelangelo ajunge în sculptură la culmile atinse în decorația plafonului Sixtinei. Personajele au căpătat, ca și cele din Capela Sixtină, înfățișarea michelangelească și formele corporale ample, „divine", ale unei umanități aproape fără vîrstă și sex, instrument ideal al expresiei existenței morale și al propriei drame sufletești a artistului. Subtilele diferențieri expresive, redate prin modificări de tonus și atitudini, deosebesc somnul profund al nopții, repliată asupra ei însăși și ridicarea de-abia schițată a aurorei. De asemenea, cu o anatomie foarte puțin deosebită, Michelangelo sugerează ziua și activitatea în persoana matură al cărui cap străjuiește ridicat ca un astru deasupra umărului, și crepusculul, în corpul presenil relaxat, cu capul înclinat înainte, ca un apus. Cele patru alegorii, considerate de contemporani ca „divine", reprezintă deplina eliberare a gîndirii, aspirațiilor și zbuciumului lui Michelangelo.

În sculptura „Victoria" (1523—1530), a cărei destinație pentru mormîntul Medicilor nu este sigură, dezvoltă principiul expresiv și compozițional. Acesta a dat un puternic impuls formalismului manierist, după care figurile trebuie să fie „piramidale și serpentinate". În același timp, în lucrarea „David" (1530, considerat Apollo) și mai ales în „L'enfant accroupi" (Leningrad, 1530), destinat probabil a fi o cariatidă în Capela Medici, simplificarea formelor și modelajul în tehnica cizelării incomplete amintesc de sclavii Grădinilor Boboli și anunță operele cele mai tîrzii din sculptura sa.



Botticelli
Nașterea lui Venus, fragment

Viziunea lui M i c h e l a n g e l o asupra omului cîștigă proporții gigantice în „Judecata din urmă" (1536—1541), comandată de Papa P a u l a l III-l e a (succesorul lui C l e m e n t a l VII-l e a) pentru peretele altarului din aceeași Capelă Sixtină, în care încheiase lucrările plafonului cu 25 de ani mai înainte. Imensa suprafață a peretelui, fără nici o împărțire arhitectonică, este populată de o aglomerație tumultuoasă de corpuri goale, cu forme giganteşte reprezentate în mișcările cele mai îndrăznețe. În acest tumult, se pot distinge trei zone ale compoziției, amintind de cele trei părți al poemului lui Dante, „Divina Comedie". Formele umane devin domeniul pur al expresiei, de la trupurile celor înviați, la îngerii zonei superioare. Nudul nu mai are semnificația obișnuită, corporalitatea este depășită prin forța spirituală care animă vîrtejul ascendent al aleșilor, prăbușirea damnaților și cetele fericiților din zona centrală, unde Crist, prin mișcarea și gestul violent, semnifică teribila lovitură morală, iar Fecioara, prin atitudinea și expresia figurii, exprimă groaza și compătimirea. Inserarea personajelor în istorie este destul de vagă în ceea ce privește trăsăturile realiste. Exegeza bogată a lucrării a scos la iveală multiple aluzii, de la cele privind contemporaneitatea, cu P i e t r o A r e t i n o și B i a g i o d i C e s e n a, la figurile istorice sau legendare, B e a t r i c e, P a o l o și F r a n c e s c a și D a n t e însuși, împreună cu V i r g i l i u. Măreția lucrării constă în gama inepuizabilă de expresii, realizată cu o înțelegere neîntîlnită încă, îndeosebi pentru expresia afectelor legate de instinctele de conservare și de apărare: frica, spaima, groaza și a emoțiilor depresive, tristețea profundă, disperarea. Mînuind cu o mare măiestrie reacțiile tonice emoționale, ca și nuanțele de tonus cuprinse între extrema încordare și pierderea totală a forței musculare, împreună cu atitudinile legate de aceste stări, M i c h e l a n g e l o a creat, în „Judecata din urmă", tabloul cel mai emoționant al destinului umanității, desfășurat între actul ridicării la viață, în învierea morților și al căderii morale și morții, în cetele damnaților.

„Judecata din urmă", care a fost primită la descoperirea sa, în 1541, „con stupore e meraviglia di tutta Roma", a fost considerată ca opera de trecere de la formele clasice ale Renașterii la formele Manierismului și îndeosebi la acele forme de Manierism în care anatomia hipertrofiată devine informă, iar expresia și mișcarea ating iraționalul și convulsivul. Această artă anticlasică, al cărui început a fost făcut chiar de către contemporanii săi, pictînd „alla maniera di Michelangelo", recunoaște ca un prim model ultimele opere ale lui M i c h e l a n g e l o, în special frescele Capelei Pauline, „Conversiunea Sfîntului Pavel" (1542—1545) și „Crucificarea Sfîntului Petru" (1546—1550), în care M i c h e l a n g e l o atinge, „supranaturalul", „groaznicul", „teribilul" și în care tensiunea și forța expresivă și iraționalul ating apogeul.

Ultimele opere în sculptură ale lui M i c h e l a n g e l o poartă semnele acestei tendințe a expresivității extreme, îndrăznite mai întîi în pictură, după cum opera majoră a sculpturii sale, „Mormîntul Medicilor", primise de la pictura Capelei Sixtine forța și originalitatea concepției formelor și expresiei corpului. „Pietà" din domul din Florența (1548—1555), creată după moartea V i t t o r i e i C o l o n n a (1547), căreia îi închinase pasiunea sa tîrzie și unele din cele mai frumoase sonete, și mai ales straniul grup numit „Pieta Rondanini" (Castelul Sforza, Milano) reprezintă, prin tehnica „non finito", încercarea de dematerializare a formelor și de exprimare a meditației sale dureroase asupra morții, prin umbră și lumină. Dezlegarea formei umane de orice caracter particular și înălțarea sa la un semn expresiv universal, trec, cu această lucrare, peste limitele echilibrului care poate fi considerat clasic.

M i c h e l a n g e l o a conceput forma și expresia omului prin prisma unui principiu estetic nou. El depășește perfecțiunea echilibrului biologic al Antichității clasice, creînd perfecțiunea nouă a expresiei. Dimensiunile impunătoare ale omului Renașterii sînt exprimate de el prin formele unei corporalități aproape dezlegate de semnele fizice ale apartenenței sale antropologice și biotipologice. Întruchipînd, prin forma și expresia umană, aspirațiile spirituale ale omului și motivul dramatic al efortului propriei sale depășiri, forma artei sale a devenit o temă a artei europene, transformată creator încă de la începuturile noului drum, în opera lui T i n t o r e t t o sau E l G r e c o.

C o r r e g g i o poate fi considerat ca un continuator original al direcției comunicării sentimentelor și sensibilității personale, prin limbajul formelor umane, care străbate puternic și dramatic în opera lui M i c h e l a n g e l o. El asimilează stilul clarobscurului și al atmosferei învăluitoare a formelor lui L e o n a r d o, însă transformă grația misterioasă și frumusețea naturală a figurilor maestrului într-o frumusețe delicată, dulce și drăgălașă, în acord cu sensibilitatea sa ascuțită și senzualitatea care străbate viziunea formei umane. În istoria concepției „frumosului", în prima jumătate a Cinquecento-ului, C o r r e g g i o marchează sfîrșitul „frumosului" fundat pe autoritatea trecutului sau pe eternitatea naturii și aurora unui „frumos", născut din sufletul uman, justificat numai de calitățile morale și sensibile. Este sfîrșitul „frumosului" clasic sau „antic" și începutul aceluia pe care S t e n d h a l îl va numi „frumosul ideal modern"*.

În tablourile religioase, sensibilitatea artistului asociază această frumusețe cu

* G. C. A r g a n, *Le Cinquecento italien et l'idéalisme* (din *R. Huyghe, L'Art et l'homme*, Ed. Larousse, Paris, 1957—1958).



Clouet
Louis de Berenger



Clouet
Elisabete de Valois, creion



Tizian
Omul cu mănuşa,
Muzeul Luvru, Paris

expresia sentimentelor de caldă devoţiune, adoraţie, tandreţea maternă şi drăgălăşenie copilărească („Madona cu Sfîntul Francisc", Dresda, „Madona cu Sfîntul Sebastian", Dresda, „Madona cu sfinţi", Pinacoteca din Parma, „Adoraţia păstorilor", Dresda, executate între 1515 şi 1530). Echivalentul plastic al sensibilităţii acute şi al senzualităţii artistului este exprimat prin apariţia instantanee a scenelor, de mişcare agitată a personajelor, precum şi moliciunea catifelată şi curgătoare a formelor, obţinută prin tranziţiile delicate ale semitentelor colorate, între luminile şi umbrele puternice.

Unul din procedeele utilizate de Correggio pentru evocarea apariţiilor miraculoase şi pentru sugestia instabilului şi instantaneului este viziunea formelor în racursi, prin situarea în regiuni înalte ale spaţiului şi prin mişcări de ascensiune, de descindere sau de plutire a personajelor. Cunoaşterea formelor corpului şi uşurinţa rezolvării celor mai dificile atitudini şi mişcări au permis artistului imaginaţia unor compoziţii decorative de o îndrăzneală nemaiîntîlnită, în care figura umană este proiectată la înălţimea cupolelor şi dincolo de limitele arhitecturii, în spaţiile deschise iluzionist către înălţimile cereşti.

Astfel, în „Înălţarea lui Crist" (cupola Bisericii San Giovanni, Parma 1522—1524), centura formată de corpurile apostolilor, văzuţi în racursi sprijiniţi pe zona norilor de la înălţimea bazei cupolei, înconjură figura lui Crist care se ridică la verticală prin deschiderea cupolei. Perspectiva plafonată şi crearea iluziei înălţimilor au dus la deformaţii îndrăzneţe care fac aproape de nerecunoscut figurile umane. În acelaşi timp cu exigenţele noi ale vizualului, primatul subiectului şi expresiei devalorizează soliditatea obiectelor şi, odată cu ele, teoria proporţiilor umane. Corpul uman cîştigă o valoare expresivă numai în măsura în care este scurtat, alungit sau torsionat. După Michelangelo, teoreticienii figurii umane (Vincenzo Danti în „Delle perfete proporzioni") transformă problema matematică a proporţiilor într-una de ordin anatomic şi expresiv. Această concepţie a marcat începutul declinului teoriei proporţiilor umane ca ramură a teoriei artei*. Consecinţele extreme aveau să se arate odată cu afirmarea autonomiei experienţei vizuale a artistului şi spectatorului şi cu

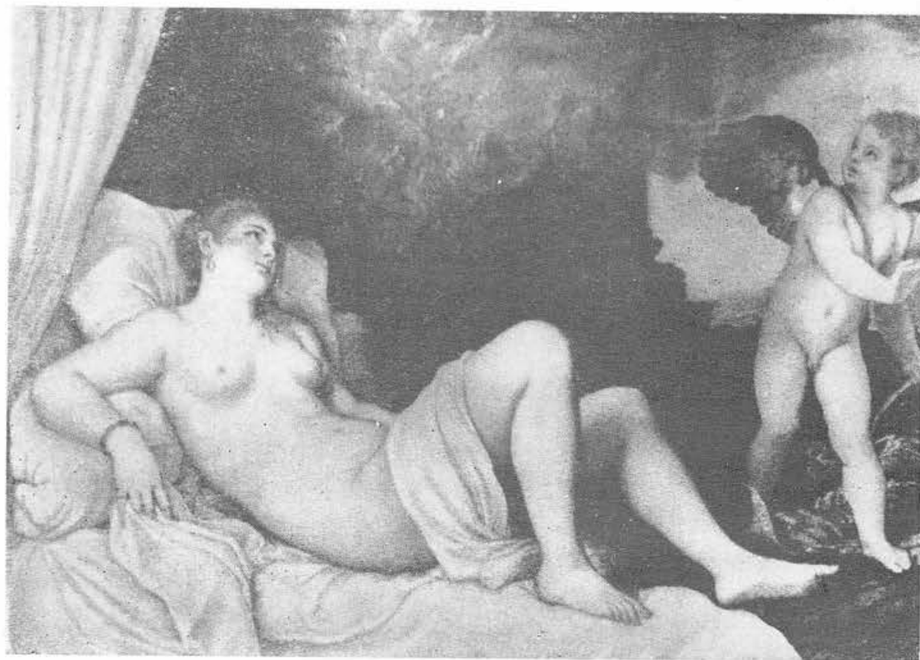
 * E. Panofsky, *op. cit.*, p. 232.

triumful stilurilor numite „subiectiviste", începînd cu Impresionismul secolului al XIX-lea.

Instabilitatea formelor, obținută prin răsturnări și mișcare și contopirea lor în ambianța spațială, au căpătat o amploare și mai mare în decorația „Înălțarea Fecioarei Maria" (cupola Domului din Parma 1526—1530). Inovația lui C o r r e g g i o în viziunea omului a fost atît de surprinzătoare, încît contemporanii au văzut în tumultul de forme amestecate cu nori din decorația cupolei Domului din Parma „o baltă cu broaște". Prin pierderea structurii și stabilității formelor, prin renunțarea la construcția rațională a spațiului, prin ritmul agitat al mișcării și întrepătrunderea formelor și ambianței, C o r r e g g i o anunță schimbarea viziunii omului, realizată de arta Barocului sub primatul sensibilității.

Senzualitatea, manifestată latent de C o r r e g g i o în concepția formelor corpului, din tablourile religioase, este dezvăluită și motivată de conținutul erotic al tablourilor mitologice, executate către sfîrșitul activității sale pentru curtea din Mantova. D u c e l e F e d e r i g o G o n z a g a de Mantova sau mama sa, I s a b e l l a d'E s t e, au comandat artistului cele patru tablouri profane: „Antiope" (Luvru), „Danae" (Galeria Borghese, Roma), „Leda" și „Io" (Viena). Necunoscută multă vreme și socotită mai tîrziu ca impudică, opera profană a lui C o r r e g g i o revelează calitățile esențiale ale întregii lui picturi, care unesc erotismul naiv antic și conștiința creștină a Divinității și grației făpturii umane. Această sinteză este realizată în imaginea tinereții și adolescenței feminine, a cărei gingășie și delicatețe îi conferă o curățenie ideală, ce apropie expresia extazului erotic de cel mistic.

Concepția umanistă a artei pătrunde în Italia Nordică prin opera lui L e o n a r d o și M a n t e g n a. Idealul clasic al omului Renașterii, elaborat de arta florentină și romană, este însă profund modificat în arta venețiană a secolului al XVI-lea. Aceasta adaptează la o viziune dominant picturală concepția plastică a formelor picturii florentine. Culoarea, pe care M i c h e l a n g e l o a considerat-o ca pe un element accesoriu



**Tizian**
Danae,
Muzeul Național,
Napoli

al formei, devine o adversară a preciziei desenului şi, în consecinţă, a definirii austere a formelor. În acelaşi timp, ea creează condiţiile deschiderii formelor şi a comunicării lor cu ambianţa înconjurătoare. Pierderea izolării plastice aduce la rîndul său diminuarea importanţei construcţiei arhitectonice şi articulaţiei spaţiale a tabloului.

Opoziţia dintre plastic şi pictural are ca substrat spiritual opoziţia dintre înclinaţiile intelectuale, speculative ale artiştilor florentini şi cele materialiste şi senzuale ale artiştilor veneţieni. Frumuseţea, care după estetica neoplatonismului este căutată de artiştii florentini şi romani clasici, în acordul realităţii cu „ideea interioară a spiritului", este concepută de veneţieni ca un efect al culorii şi luminii asupra simţurilor. Acordul cu realitatea este rezolvat de marii veneţieni în direcţia dominant senzuală, iar nu intelectuală. Prioritatea „picturalului" asupra „tactilului" a însemnat o prioritate a sensibilului, supus variaţiilor individuale, asupra inteligibilului care aspiră către regulile generale şi universale. Prin descoperirea picturalului şi promovarea sensibilităţii şi individualului, arta veneţiană face tranziţia între arta Renaşterii şi concepţia artistică modernă, iniţiată în secolul următor de Velázquez şi de Rubens*.

În trecerea artei veneţiene de la viziunea plastică a lui Mantegna la cea picturală, rolul cel mai important l-a jucat Giorgione. Elev al lui Giovanni Bellini, de la care primeşte orientarea înspre pictura tonală, Giorgione este considerat ca adevăratul întemeietor al şcolii veneţiene şi unul dintre precursorii picturii moderne. În acest din urmă sens, el este unul din primii artişti care relativizează subiectul picturii, făcîndu-l dependent de o anumită stare de spirit şi de forţa lui de evocare poetică. Operele cele mai cunoscute („Tempesta", Academia din Veneţia, 1505; „Cei trei filozofi", Viena, 1506—1508; „Concertul cîmpenesc", Luvru; „Venus dormind", Dresda) au rămas misterioase în privinţa semnificaţiei subiectului, cu toate comentariile la care au dat naştere. El a considerat, ca şi Leonardo, expresia picturală ca fiind legată de un anumit potenţial emotiv, care este independent de forma finită. Cele mai multe din operele sale, lăsate neterminate, au fost preluate, printr-o neînţelegere a sensului lor expresiv, de către elevii, prietenii şi colaboratorii lui, Sebastiano del Piombo şi Tizian.

De aici, nesiguranţa în identificarea şi atribuirea operelor lui Giorgione, mai ales a portretelor, confundate cu cele ale lui Tizian, „Portretul de bărbat" (National Gallery, Londra), „Portretul unui Cavaler de Malta" (Uffizi), „Portretul unui patrician" (Colecţia Edward Wood), care şi-a însuşit cel mai bine trăsăturile portretelor lui Giorgione, simplitatea şi monumentalitatea formelor şi o anumită ţinută aristocratică unită cu o expresie stabilă, visătoare. „Portretul tînărului cu haină mov", atribuit sigur lui Giorgione, reprezintă în acelaşi timp şi o subtilă rezolvare a problemelor coloristice de opoziţii şi tranziţii de tonalităţi.

Părăsirea subiectelor istoriei contemporane sau ale literaturii antice a permis artistului refugiul în domeniul fanteziei, creînd în compoziţiile sale un nou raport al omului cu natura. Importanţa egală pe care o acordă omului şi peisajului, omul ca motiv coloristic armonizat cu natura, nudul introdus în peisaj sînt inovaţiile care au contribuit la formarea unei viziuni moderne a picturii. În concepţia picturii tonale a lui Giorgione, formele corpului, nudurile feminine, în special, au frumuseţea imaterială a poeziei şi muzicii. Păstrînd armonia şi proporţiile statuarei antice („Concertul cîmpe-

* R. Palluchini, *Le Cinquecento à Venise* (din *R. Huyghe, L'Art et l'homme*, Ed. Larousse, Paris, 1957—1958).

nesc", „Venus" din Dresda), inovaţia hotărîtoare pentru dezvoltarea picturii veneţiene şi a picturii moderne în general, adusă de G i o r g i o n e, a constat în prioritatea acordată culorii asupra formei în limbajul expresiv. Prin această calitate, pictura veneţiană se deosebeşte şi se desparte de cea florentină, bazată îndeosebi pe cultul formei.

T i z i a n este figura dominantă a şcolii veneţiene, atît prin forţa geniului creator, cît şi prin împlinirea destinului său artistic într-o perioadă de aproape o sută de ani. El a desăvîrşit limbajul pictural al lui G i o r g i o n e şi a dat reprezentării omului o demnitate şi o forţă, care s-au impus următoarelor două secole, atît în arta religioasă, cît şi în cea profană. Elev al lui G i o v a n n i B e l l i n i, devine prietenul şi colaboratorul lui G i o r g i o n e, al cărui stil şi-l asimilează la început atît de mult, încît operele celor doi artişti sînt greu de identificat. Concepţia originală asupra figurii umane apare după o lungă perioadă de pregătire şi evoluţie în lucrări realizate cu aceeaşi uşurinţă în domeniul artei profane şi al celei religioase („Amorul sacru şi amorul profan", Galeria Borghese, 1512; „Flora", Uffizi, 1515; „Înălţarea Fecioarei", Biserica Santa Maria Gloriosa dei Frari, Veneţia, 1516—1518). Eliberat de influenţa lui G i o r g i o n e, T i z i a n imprimă figurilor sale o prezenţă realistă şi creează un tip uman frumos, robust şi nobil. Tipul feminin veneţian, blond, cu forme pline, imaginat în prima înflorire a maturităţii în „Amorul sacru şi amorul profan", se menţine de-a lungul întregii sale opere, cu unele oscilaţii spre formele adolescenţei („Venus din Urbino", Uffizi, 1538; „Venus Anadiomede", Bridgewater, Londra, 1528; „Danae"; Neapole, 1552—1554) dar mai ales spre formele adulte, robuste,



**Tizian**
Fetiţa din Pesaro,
detaliu, Muzeul Prado, Madrid



**Tizian**
Hipolit Riminaldi,
Galeriile Pitti, Florenţa



Tizian
Francisc I, Muzeul Luvru, Paris

Tizian
Împărăteasa Isabella, Muzeul Prado, Madrid



hiperfeminine („Venus cu organistul", Prado, 1538; „Venus cu bibilica", Uffizi, 1538).

Motivul femeii goale culcate, introdus pentru prima oară în arta Renașterii de către Giorgione în reveria mitologică „Venus", Dresda, este dezvoltat de Tizian în direcția unui sentiment profan dominat de erotism și senzualitate. Distanța mitologică față de om, păstrată de arta unui Botticelli, Piero di Cosimo, sau Mantegna, este micșorată de Giorgione și anihilată de Tizian și cu portretele curtezanelor goale, culcate în poze provocatoare, în interioarele luxoase ale aristocrației venețiene. Frumusețea materială este o valoare în sine și devine noul obiectiv al poeticii plasticii, al acordurilor tonale, al armoniei formelor corporale și al construcției compoziției.

Prieten al ducilor Alfonso I d'Este de Ferrara, Federigo al II-lea de Gonzaga din Mantova și Guidolardo al II-lea della Rovere, Duce de Urbino, Tizian creează pentru gustul rafinat al acestei aristocrații celebrele tablouri în care fabula mitologică devine un pretext al dezvoltării motivelor erotismului („Bacchus și Ariadna", National Gallery, Londra, 1532; „Venus și Adonis", Prado, 1554; „Diana și Acteon", Bridgewater, Londra, 1559; „Greșeala lui Callisto", Bridgewater, Londra, 1559). Mitologia erotică a lui Tizian a devenit modelul admirat al artei secolelor XVII-XVIII și, îndeosebi, al operelor cu subiecte mitologice ale lui Poussin și Rubens.

Dintre artiștii Renașterii, Tizian a cunoscut cele mai înalte onoruri sociale, fiind prietenul oamenilor iluștri ai timpului său, al literaților (printre care Pietro Aretino) și al conducătorilor politici, împăratul Carol Quintul, care îi acordă înalte distincții și regele Franței, Henric al III-lea. Această societate se oglindește în numeroasele portrete de bărbați și femei, cu nume cunoscute sau necunoscute, în



Tizian, Portretul Laviniei Vecellio, Muzeul Capodimonte, Napoli ▶



a căror prezentare grandioasă proiectează propriul său ideal social de mare senior. După L. Venturi*, Tizian a inventat un nou gen de portret în care imaginea fixează nu numai tipul uman, dar și un adevărat „instantaneu al personajului prins după viu", „portretul unui moment al vieții". Din acest punct de vedere, cele mai impresionante portrete pictate de Tizian sînt: „Omul cu mănușa" (Luvru, 1532—1534); „Portretul Papei Paul al III-lea", înfățișat într-o dispută, cu nepoții săi (Muzeul Național, Napoli, 1546); „Portretul lui Carol Quintul" (München, 1548) și „Autoportretul" său cu înfățișarea unui bătrîn patriarh (1555).

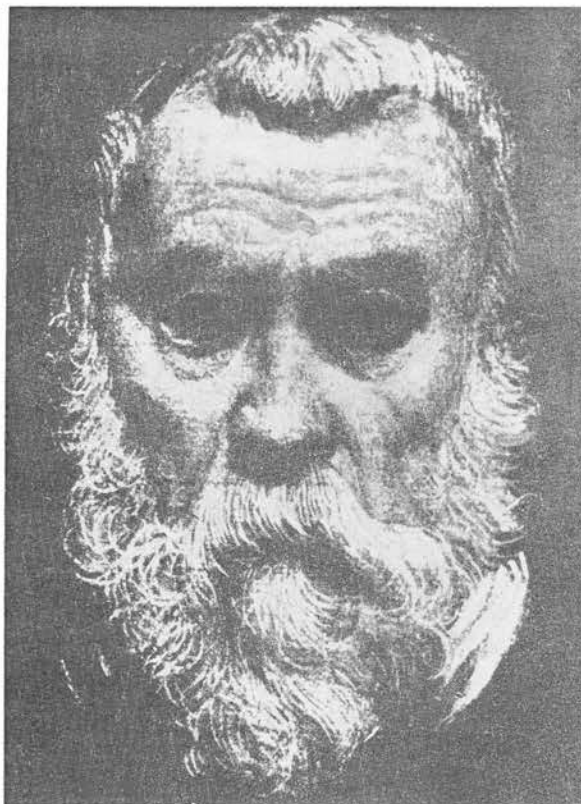
Vitalitatea și forța creatoare a lui Tizian se manifestă cu un intens sentiment dramatic, îndeosebi în tabloul religios. Această viziune apare încă în lucrările de tinerețe („Înălțarea Fecioarei", Biserica Santa Maria Gloriosa dei Frari, Veneția, 1516—1518, și „Madona familiei Pesaro", din aceeași biserică), în care forța sentimentului este exprimată prin amploarea formelor, agitația mișcărilor, efectele coloristice și grandoarea compoziției. Operele religioase din ultima perioadă a activității au o notă gravă, pesimistă, tragică, exprimată, atît prin natura subiectelor, cît și prin dramatismul tonurilor luminoase și sumbre („Punerea în mormînt", Prado, 1559; „Încoronarea cu spini", München, 1570; „Plîngerea lui Crist", destinată de artist propriului său mormînt, Academia din Veneția, 1575—1576). Tehnica execuției tablourilor din această perioadă folosește tușele largi cu vibrații puternice, care devin forme privite la distanță. Vasari a numit această tehnică „la maniera moderna", fără să bănuiască sensul mai adînc al folosirii umbrei și luminii într-un scop dominant expresiv, inovație care a fost originea „luminismului modern" al artei lui Rembrandt.

Tintoretto Jacopo Robusti amplifică printr-o înclinație naturală dramatismul narativ și plastic, aflat într-un relativ echilibru în opera lui Tizian. Intensitatea expresivă a fost apreciată de contemporanii săi ca o „extravaganță" a unui „geniu furios" (Vasari), iar maniera sa a părut „nouă" și „stranie", îndeosebi prin tehnica „non finito", „greu de privit" a tablourilor sale, care au aspectul unor schițe de mare amploare.

În formația sa, influențele artei lui Tizian se întîlnesc cu cele ale lui Michelangelo, cunoscut mai mult prin prisma exagerărilor formale ale Manierismului. Muncitor neobosit, executant virtuos și artist modest, Tintoretto a lăsat o operă imensă, de inspirație îndeosebi religioasă. Forța imaginației, care a fost comparată cu aceea a lui Michelangelo, este aplicată de Tintoretto realității, cu care realizează miraculosul în marile sale subiecte (decorațiile pentru Scuola di San Marco, 1547—1549, cu „Miracolele Sfîntului Marcu", ciclul imens din Scuola di San Rocco, 1564—1587, cu „Miracolele Sfîntului Rocco" și decorațiile din Palatul Ducal, 1583—1587, unde se găsește „Paradisul", considerat ca cel mai mare tablou din lume). În afară de acestea, opera lui Tintoretto mai cuprinde numeroase portrete și tablouri cu subiecte mitologice.

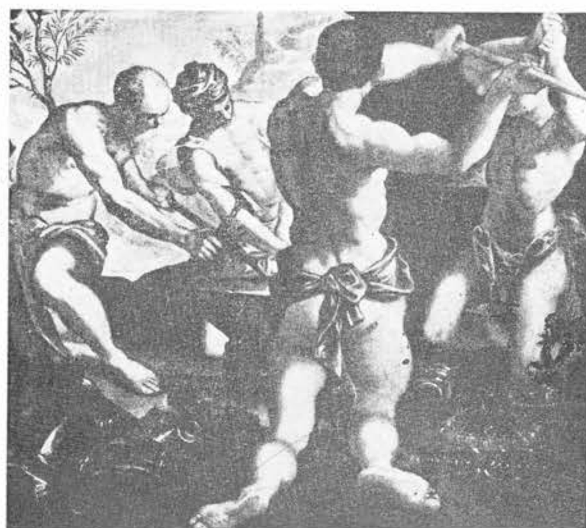
Trăirea supranaturalului este realizată de Tintoretto prin mînuirea originală și îndrăzneață a figurii umane. Formele umane, în special cele bărbătești, amintesc de amploarea și gigantismul michelangelesc (Sfîntul Marcu în „Răpirea cadavrului sfîntului", Academia din Veneția). Ele au însă trăsături aspre, țărănești, cu musculaturi hipertrofice și cu disponibilitatea excesivă pentru deformații a Manie-

* L. Venturi, *op. cit.*, p. 250.



Tintoretto
Autoportret,
Muzeul Prado, Madrid

Tintoretto
Atelierul lui Vulcan,
Palatul Ducal, Veneția





rismului. Mișcările „contraposto" și „serpentinate", împreună cu umbra și lumina, dislocă formele alungite, care devin ondulante și discontinue. Mișcările plonjante („Sfîntul Marcu eliberînd un sclav", Academia din Veneția), de plutire („Ariadna și Bacchus", Palatul Ducal, Veneția) sau de zbor („Buna Vestire", Scuola di San Rocco), realizate cu o mare știință, descoperă forme noi legate de atitudini necunoscute. Ele sînt create în atelier cu o aparatură artificială și capătă în viziunea artistului o forță halucinatorie.

Figurile feminine au un caracter monumental, obținut prin ondulația formelor și modificările proporțiilor („Suzana în baie", Viena, 1560—1562). Blondismul lor și încărcarea formelor hiperfeminine amintesc de tipurile lui Tizian.

Portretele lui Tintoretto au o construcție simplă, cu figura detașată pe fonduri închise. Ele sînt redate în tușe rapide, aparente, care fixează caracterele individuale ale fizionomiei. O serie de portrete de bătrîni, împreună cu „Autoportretul" său la vîrsta de 82 de ani (Luvru, 1590) sînt impresionante prin factura largă a tratării și efectul lor pictural („Portretul lui Iacopo Soranzo", Milano; „Portretul lui Alvise Cornaro", Pitti; „Portretul lui Jacopo Sansovino", Uffizi etc.).

Cele mai multe din compozițiile lui Tintoretto pun în scenă personaje numeroase, anonime, creînd o atmosferă dramatică prin agitația mișcărilor și repartiția maselor de umbră și lumină, după trasee complicate, dinamice. Articulația clară a spațiului, valoarea participării personale într-o acțiune, psihologia individuală sînt părăsite pentru viziunea unui tumult omenesc în mișcare. Această viziune depășește Renașterea, întîlnind pe cea a Barocului.

Veronese este un adevărat pictor al Renașterii, ultimul ca dată, în a cărui operă străbate echilibrul și sensibilitatea acestei epoci și, mai ales, bucuria pentru

viața și plăcerile materiale ale pictorilor școlii venețiene. Opera sa luminoasă, realizată în frescă, se opune picturii lui T i n t o r e t t o, dramaturgiei sale și concepției „luminismului" pictural. Educația artistică și-a făcut-o la Mantova, cunoscînd operele marelui decorator G i u l i o R o m a n o și, indirect, prin P a r m e s a n, arta lui C o r r e g g i o. Influența manieristă în epoca formației și influența romană, mai tîrzie, se contopesc într-o viziune echilibrată, însă plină de strălucire, a omului societății aristocrate a timpului său. În operele cele mai cunoscute, subiectul religios devine un pretext pentru înfățișarea vieții profane în manifestările sale tipice, reuniunile vesele ale unei societăți elegante și luxoase („Nunta din Cana", Luvru, 1562—1563; „Masa la Simon", Torino, 1560; „Masa la Levi", Academia din Veneția, 1573, tabloul care a provocat acuzațiile Inchiziției împotriva „licențelor" față de subiectul religios).

Tipurilor bărbătești rustice ale lui T i n t o r e t t o, V e r o n e s e le opune tipurile aristocrate, înalte, subțiri, cu mișcări și gesturi elegante. Tipurile feminine sînt însă adevărata întruchipare a eleganței, luxului și rafinamentului societății aristocrate venețiene. Ele apar, fie în scene biblice, care au, ca și banchetele, caracterul unor reuniuni mondene („Nunta mistică a Sfintei Caterina", Academia din Veneția, 1575; „Moise salvat din apă", Dresda), fie în scene mitologice în care frumusețea și voluptatea corpului gol găsesc un echivalent poetic în strălucirea, căldura și transparența coloritului (decorația sălii consiliului Palatului ducal din Veneția cu alegoria: „Veneția între justiție și pace", 1575—1577), „Marte și Venus" (Torino, 1580). Marile compoziții ale lui V e r o n e s e, banchetele îndeosebi, se desfășoară în suprafață, ordonate în arhitecturi somptuoase, ritmate de portice și coloane. Acestei ordonări clasice, liniștite și echilibrate, îi opune în alte compoziții, dinamismul și instabilitatea care anunță Barocul.

Influența lui V e r o n e s e se manifestă îndeosebi asupra artei secolului al XVIII-lea, după cum cea a lui T i n t o r e t t o domină secolul al XVII-lea. V e r o n e s e este artistul care a pregătit „les fêtes galantes" și „les voluptés mythologiques" ale secolului al XVIII-lea*.

* A. C h a s t e l, *op. cit.*, p. 260.



Tintoretto
Desen, Florența

# OMUL ÎN ARTA RENAŞTERII NORDICE

## Individualitatea şi expresia omului

Renaşterea artistică în ţările nordice a fost un fenomen de stimulare şi reînnoire a forţelor creatoare originale, iar nu o acţiune de romanizare pasivă a artei sub influenţa italiană, aşa cum este uneori considerată. Transferurile analoage ale situaţiei spirituale şi sociale ale artistului faţă de religie şi ştiinţă au dus la o adîncire a deosebirilor concepţiei figuraţiei artistice şi a viziunii înfăţişării omului în arta nordică şi sudică.

Istoricul de artă şi esteticianul Wölfflin, considerînd Renaşterea ca o epocă de afirmare puternică a caracterelor artistice naţionale, a scos în relief deosebirile sentimentului formei în arta italiană şi germană, deosebiri care au persistat şi s-au intensificat dincolo de dorinţa comună de obiectivitate şi de ordine legiferată în reprezentarea naturii şi a omului. Analiza pe care Wölfflin a întreprins-o asupra artei Renaşterii italiene şi germane a devenit astfel baza înţelegerii a două concepţii asupra formei, a căror deosebire fundamentală, psihologic şi cultural, este socotită durabilă dincolo de schimbările stilistice istorice*.

Categoriile formale, prin care Wölfflin deosebeşte viziunea italiană şi germană a formei, nu sînt fără legătură cu acelea prin care el caracterizează deosebirile dintre arta clasică şi barocă. În această concepţie, din punct de vedere stilistic, Renaşterea Germană este legată de Goticul Tîrziu şi înrudită îndeaproape cu Barocul. Tema principală a plasticii italiene este figura umană. Ea este concepută, în genere, ca un motiv statuar izolat, principiu numit al „corporalităţii definite", care asigură formelor claritatea şi vizibilitatea. Întregul corporal este o clădire alcătuită din părţi distincte, separate între ele, însă unificate prin măsurabilitatea lor. Concepţia corpului, ca problemă tectonică şi proporţională, leagă viziunea italiană de cea antică şi conduce spre redescoperirea frumuseţii, bazate pe armonia proporţiilor. Studiul proporţiilor presupune o cunoaştere prealabilă a reperelor şi formelor anatomice. Simţul ascuţit al italienilor pentru forme a găsit un sprijin în anatomie. Ei au făcut să se simtă scheletul sub piele şi corpul sub îmbrăcăminte, astfel încît clădirea unei forme a urmat în mod logic drumul dinăuntru spre în afară, de la anatomie la formele exterioare şi de la acestea la îmbrăcăminte.

* H. Wolfflin, *op. cit.*, p. 259.

La nordici, problema anatomică a corpului a fost necunoscută, de aceea cînd Dürer a întreprins studiul proporţiilor, în urma impulsului venit de la italieni, a întîmpinat dificultăţile inerente lipsei cunoştinţelor de anatomie, constînd din imprecizia reperelor şi măsurătorilor. În arta lui Van Eyck, anatomia dispare pretutindeni sub îmbrăcăminte, iar metoda construcţiei unei figuri începînd cu corpul gol, precum şi a anatomizării draperiei nu a fost utilizată pînă la Dürer. Marea varietate de motive plastice, dată de statica şi mişcările corpului, a rămas la italieni strîns legată sau subordonată principiului arhitectonic al clarităţii întregului articulat. Aceasta a dus la convenţia unor atitudini şi mişcări a căror motivare nu este justificată decît formal, cum au fost mişcările „serpentinate" sau „contraposto".

Transpunerea mişcărilor în domeniul ideal al ritmurilor şi rimelor plastice a părut artificială nordicilor, care au căutat legătura mişcărilor cu valorile de conţinut şi cu stricta lor funcţionalitate. Exprimarea conţinutului sufletesc prin gestică şi prin participarea întregii corporalităţi a fost unul din caracterele principale ale artei italiene. Legătura dintre expresie şi mişcările corporale a fost concepută însă, în arta italiană, după modelul jocului mimului din teatrul antic, iar nu în sensul realist al respectării adevărului fiziologiei expresiei, apreciat în arta nordică. Funcţionalitatea formei, căutată de nordici înaintea măsurabilităţii şi expresiei ei formale, a creat dificultăţi unificării compoziţionale şi a diminuat calităţile lizibilităţii, simplităţii şi clarităţii operei. Viziunea caracteristică sudicului este, după Wölfflin, viziunea plastică, opusă viziunii picturale a nordicilor. În timp ce prima a condiţionat stilul izolării figurilor şi al relaţiilor lor formale, scenice, cea de-a doua a fost originea stilului interdependenţei formelor, a legăturii lor cu ambianţa şi cu cadrul tabloului, precum şi a întîietăţii complexului de forme şi figuri, asupra motivului figurii, izolate.




Dürer
Desen în
cărbune,
British Museum,
Londra

Simţul pentru efectul ansamblului a dus în arta nordică la concepţia altarelor „în dulap", a baldachinelor şi ramelor care sînt încorporate tabloului. De asemenea, viziunea picturală a creat acele împletiri ale formelor corporale între ele şi cu draperia, devenită şi ea element de legătură, prin funcţia de conducere a mişcării de la o formă la alta. Raportul figurilor cu spaţiul este deosebit în cele două stiluri. Spaţiul, element definit şi măsurabil în pictura italiană, este resimţit într-o formă unitară şi în interdependenţa completă cu figura umană. Omul şi peisajul sînt imaginate „unul în altul", iar nu „unul lîngă altul". Atunci cînd figura se eliberează din legăturile ei spaţiale sau din relaţiile de interdependenţă cu ambianţa, survine un gol şi o răceală în concepţia ei. Stilul plastic este coordonat cu delimitarea liniară a formelor. Accentuarea contururilor şi claritatea liniilor dau artei italiene un caracter melodic şi ritmic prin care se opune structurii dominant armonice a artei nordului, bazate pe împletirea liniilor şi absenţa de contur şi precizie a formelor.

Organizarea compoziţională este la italieni supusă unei ordini geometrice legiferate. Forma plastică este armonizată în întregul compoziţional pe baza principiului consonanţelor, care devine evident prin geometrizarea formelor. Ca şi arhitectura, lumea formelor corporale este stăpînită de o ordine legiferată, raţională, cu reali-



**Dürer**
Călăreţii apocalipsului, gravură în lemn

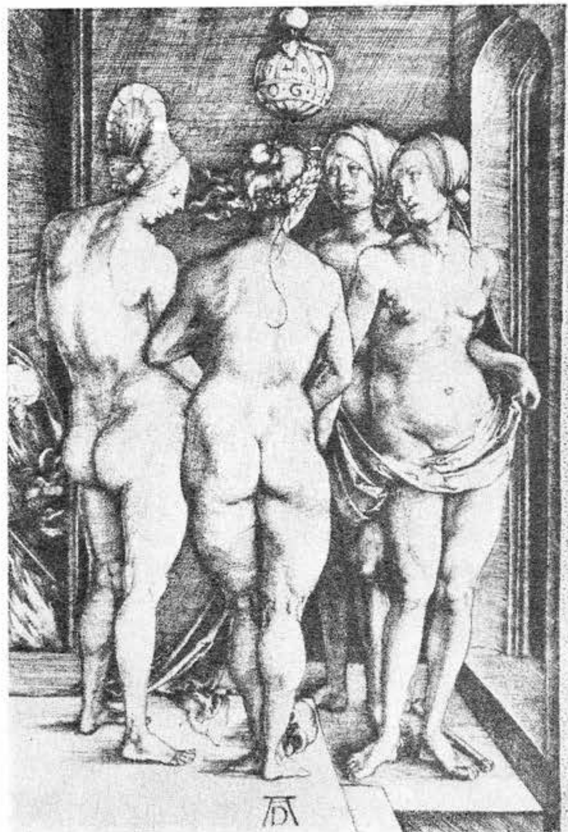
zarea unui echilibru al dimensiunilor şi al dominantelor direcţiilor verticale sau orizontale. Arta nordică opune, ordinii raţionale, arbitrariul naturii şi formele libere ale vieţii, şi recunoaşte dezordinea şi dizarmonia ca principii estetice fecunde în obţinerea valorilor interesantului şi iraţionalului, apreciate înaintea valorilor frumuseţii armonice.

Romanizarea artei nordice a constat îndeosebi într-o căutare a ordinii şi legiferatului, tendinţă aparentă, însă neasimilată, venind în conflict cu înclinaţiile naturale ale artiştilor nordici. Arta nordică a fost dirijată spre înţelegerea şi redarea mişcării şi continuităţii părţilor în întreg, în timp ce pentru sudici, întregul reprezintă o unitate organică a unor părţi articulate, care sînt în acelaşi timp libere şi dependente.

Unul din caracterele artei italiene care l-a impresionat pe Dürer a fost liniştea emanată de aceste opere. Ea alcătuia un contrast cu energia formelor nordice, cu tensiunea dată de accentuarea funcţiunilor şi intensitatea mişcărilor, cu „furorul" formelor şi draperiilor torsionate şi frînte. Deosebirile, din acest punct de vedere, între artişti ca Grünewald, Cranach sau Dürer, sînt nuanţe ale uneia şi aceleiaşi tendinţe, a intensităţii şi energiei, opuse tensiunii lejere, naturale a formelor din arta italiană. O anumită scară a dimensiunilor, născută din proporţiile umane, ca şi în Antichitate, dau formelor din arta italiană monumentalitatea, care a fost numită „maniera grande" a Clasicismului Italian. Această mărime relativă este păstrată chiar atunci cînd figura umană este situată în spaţii vaste, ca în decoraţiile murale ale lui Michelangelo. În nord, înclinaţia spre redarea detaliului mărunt şi mai ales raportul dintre detaliu şi forma de ansamblu, care nu apare destul de simplificată, face ca forma să-şi piardă monumentalitatea. O creştere a interesului pentru om, care s-a produs şi în Renaşterea Nordică, a dus la modificarea scării omului, însă, în general, alcătuirea viziunii apropiate şi îndepărtate în tablou şi insistenţa asupra detaliului au păstrat formelor un anumit caracter miniatural.

O altă trăsătură proprie artei nordice este naturalismul individualizant, manifestat în caracterizarea tuturor formelor vizibile şi îndeosebi în individualizarea şi pătrunderea trăsăturilor fizionomiei umane. Spre deosebire de italieni, care transformă individualul în tipic, nordicii consideră tipicul ca o schemă abstractă a înfăţişărilor reale, individuale. Frumuseţea pentru Dürer, spre exemplu, este legată de toate formele care nu se abat prea mult de la normalitate, iar nu de realizarea ideală a unei perfecţiuni absolute, întrevăzută în numeroasele forme de frumuseţe relativă din realitate. Naturalismul nordic nu a înaintat spre obiectivitatea iluzionistă, atinsă la un moment dat de arta italiană, prin dezvoltarea ultimelor consecinţe ale conceptului imitaţiei şi ale tehnicii reprezentării spaţiului şi volumelor. În imitaţia naturii, nordicii au introdus libertăţile fanteziei, iar conformismul naturalist a fost depăşit prin tendinţele expresioniste. Opoziţia între arta italiană şi nordică este aceea dintre două limbaje plastice deosebite, limbajul clasic romanic şi limbajul nordic anticlasic, care a generat, la un moment dat, formele Barocului istoric. În mod firesc, caracterele prin care Wölfflin deosebeşte arta Renaşterii de cea a Barocului se regăsesc în deosebirile limbajelor plastice, nordic şi sudic.

Artistul nordic care a cunoscut cel mai bine limbajul romanic, reuşind o sinteză originală sub dominaţia calităţilor nordice, a fost Albrecht Dürer. Prin dotaţia naturală, multilaterală, Dürer întîlneşte tendinţele raţionaliste ale artiştilor italieni şi doreşte însuşirea limbajului universal al unei arte bazate pe teorie. După instrucţia iniţială, artizanală, făcută în atelierul tatălui său, apoi sub conducerea maestru-



Dürer
Vrăjitoarele,
gravură în metal

lui nürnberghez W o h l g e m u t și sub influența lui M a r t i n S c h o n g a u e r din Colmar, călătoriile în Italia (în 1494, apoi, în 1505—1507) au fost decisive pentru ideile sale teoretice și formația artistică. Sub influența italiană, D ü r e r situează persoana umană în centrul preocupărilor artistice și consideră formele corpului sub aspectul plastic, definit și măsurabil. Cercetările sale asupra proporțiilor, care l-au preocupat în ultimii 27 de ani ai vieții sale, au avut, inițial, sensul cercetării „secretului omului frumos", pe care el socotea că îl dețineau italienii.

După ce s-a oprit mai întîi la norma ideală fixată prin măsurile lui V i t r u v i u s (gravura „Adam și Eva", 1504), prin studiile și măsurătorile proprii, ajunge la ideea unei frumuseți, care în limitele normalului este realizată din „corespondența părților" între ele și cu întregul. În acest mod, el recunoaște mai multe tipuri de frumusețe și urmărește, pentru prima dată, legiferarea lor prin sisteme de măsurători. Prin recunoașterea unei frumuseți multiple, biotipologice, D ü r e r aruncă o punte între estetic și biologic, lăsînd să străbată, peste idealismul italian, caracterele artistului nordic, înclinat spre analiză și recunoaștere a valorilor multiplului și individualului. Variabilitatea individuală este o abatere de la uniformitatea tipului. Acesta reprezintă constanta înfățișării și limita posibilă a diferențierii indivizilor, după cum diformul și anormalul înseamnă limita de abatere de la constanța tipului. Observația l-a condus pe D ü r e r la descoperirea unei legi biologice fundamentale, constanța și variabilitatea formelor corpului, în limitele impuse de natură, în cadrul normalității. El numește constanța și armonicitatea formelor „Vergleichlichkeit" și variabilitatea „Verkehrung". Prima reprezintă unitatea formelor, cealaltă bogăția și varietatea lor.

Viziunea plastică a lui D ü r e r a cîștigat, prin gramatica formelor italiene, o monumentalitate și o claritate nerealizată încă în ciclurile importante de gravuri executate în tinerețe („Apocalipsul", 1498; „Patimile", 1499; „Viața Mariei", 1503). Concepția formelor corpului gol evoluează de la înregistrarea naturalistă literală („Vrăjitoarele", 1497; „Nemesis", 1501—1502), la eleganța ușor afectată a formelor construite după idealul italian („Adam și Eva", Prado, 1507). Tot din influența italiană, învață D ü r e r articulația clară „anatomică" a formelor corpului și construcția unei figuri îmbrăcate, pornind dinăuntru în afară („Maria cu sfinți", Albertinum, Dresda, desen, 1511), renunțînd din ce în ce mai mult la bogatele și complicatele draperii cu falduri țepene, ramificate și frînte, în stilul lui S c h o n g a u e r. Pretutindeni,

în concepţia omului, din opera lui D ü r e r străbate tendinţa individualizantă („Portretul lui Pirckheimer", desen, 1503; „Portretul mamei", 1514, „Portretul Împăratului Maximilian I", 1519, gravură în lemn; „Portretul lui Pirckheimer", 1524, gravură în metal; „Portretul lui Iacob Muffel", 1526, pictură), şi ideea generalizării relative, biotipologice şi caracterologice („Cei patru Evanghelişti", München, 1526, în care sînt identificate „cele patru temperamente", cunoscute în Renaştere după doctrina antică).

Cele mai intense şi mai profunde gîndiri le-a încredinţat D ü r e r gravurilor şi desenului, ciclurilor „Apocalipsul", „Grosse Passion" şi „Kleine Passion" şi „Viaţa Mariei", în care tematica religioasă este lărgită cu elementul profan, urmînd mişcarea spirituală a lui L u t h e r. Ele au fost comparate, prin amploarea şi intensitatea dramatică a sentimentelor, cu muzica lui H ä n d e l sau a lui B a c h. În aceste gravuri, ca şi în cele ale perioadei maturităţii („Cavalerul, moartea şi diavolul" 1513; „Sfîntul Ieronim în casă", 1514, şi „Melancolia", 1514), apar adevăratele caractere nordice ale artei lui D ü r e r: stilul pictural în viziunea naturii, energia în mişcarea formelor, legătura lor într-un întreg continuu, prin alăturarea viziunii apropiate şi îndepărtate şi insistenţa asupra detaliilor. Cu totul nouă a fost la D ü r e r concepţia desenului ca operă autonomă, capabilă prin ea însăşi să evoce, mai bine decît pictura, energia şi sentimentul intens al vieţii sau atmosfera stărilor sufleteşti dispoziţionale şi emotive: bucuria, tristeţea, anxietatea.

Ca om al Renaşterii, D ü r e r a avut sentimentul autopreţuirii şi autocaracterizării, pe care l-a fixat în notele personale şi jurnalul autobiografic şi, mai ales, în numeroasele „autoportrete" (dintre care cele mai cunoscute sînt cel din Luvru, 1493, din Prado, 1498 şi din München, 1506). În autoportrete, ca şi în reprezentarea omului în general, care apare din ce în ce mai frecvent în opera sa de maturitate, D ü r e r a fost atras, nu de frumuseţea sau desăvîrşirea formei, ci de energia sa spirituală şi caracterologică. În personalitatea lui D ü r e r se întîlnesc înclinaţiile religioase, mistice ale adeptului lui L u t h e r şi cele ale cugetătorului raţional tinzînd la eliberarea de prejudecăţi şi dogmatism. Contradicţiile spiritului medieval, dogmatic, şi al gîndirii libere au fost originea tragicului conflict al existenţei artistului şi au provocat stările depresive care s-au oglindit în lucrările de maturitate, puse sub semnul „melancoliei".

M a t h i a s G r ü n e w a l d, adept al mişcărilor religioase extremiste, mistic şi vizionar, este desprins complet de tendinţele reprezentării obiective a naturii, în spiritul Renaşterii, precum şi de romanizarea limbajului plastic la care aspirase D ü r e r. În opera sa principală, „Altarul din Igenheim" (1512—1515, aflat în Colmar), omul apare scos din ordinea temporală şi spaţială şi transformat într-un simbol expresiv, căruia viziunea realistă îi conferă o putere halucinatorică. Amestecul spiritualului cu materialul, al imaginativului cu realul şi al logicului cu iraţionalul şi fantasticul, caracterizează întreaga sa operă. Prin valoarea spirituală şi lipsa de obiectivitate în relaţii, personajele lui G r ü n e w a l d sînt legate încă de Gotic, în timp ce, prin evidenţa materială şi prin forţă, aparţin tendinţelor caracteristice Renaşterii Nordice.

Situarea şi dimensionarea personajelor în compoziţii urmează ordinea afectivă a viziunii extatice. Astfel, Cristul, oribil mutilat din scena „Crucificării," este ridicat la proporţii gigante, în timp ce Magdalena apare în dimensiuni minuscule sau, în acelaşi sens, simbolic sînt disproporţionate scenele „Buna-Vestire" şi „Tentaţia Sfîntului Anton", prin supradimensionarea făpturilor supranaturale şi fantastice. Pre-



**Dürer**
Adam și Eva,
gravură în metal

▶
**Dürer**
Sf. Ieronim în casă

▶▶
**Dürer**
Cei patru evangheliști

tutindeni G r ü n e w a l d urmărește funcțiunea expresivă a formelor, dinamica emoțională și simbolica gesturilor și atitudinilor corporale. Observația realistă a expresiilor dramatice active și pasive, sau a nuanțelor stărilor dispoziționale, subliniată de armonia sau dizarmonia coloristică, de deformațiile și disproporțiile corporale, transpune spectatorul în lumea stranie a intensităților emoționale în domeniul viziunii și visului.

Prezentarea omului sub latura dramatismului, a dinamismului emoțional și expresivității patetice, leagă arta lui G r ü n e w a l d de stilul numit „Barocul Goticului Tîrziu". Prin renunțarea la acțiunile exterioare sau la reprezentarea istoriilor din dramele populare medievale, prin alegerea personajelor simbolice, prezentate monumental într-o izolare ideală, prin interiorizarea dramei și trecerea ei din actualitate în eternitate, G r ü n e w a l d atinge Renașterea și o depășește, situîndu-se printre marii vizionari ai istoriei artei.

L u c a s C r a n a c h c e l B ă t r î n, contemporan cu D ü r e r și G r ü n e w a l d și supraviețuitor cu 10 ani lui H o l b e i n, este cunoscut în istoria artei prin viziunea originală a omului din operele ultimelor decade ale vieții sale. Acest





„stil tîrziu" apare ca o adevărată regresiune față de formulele universale ale limbajului italian, însușite anterior prin intermediul artei lui D ü r e r, a romaniștilor contemporani din Țările de Jos (în special a lui Q u e n t i n M e t z y s și M a b u s e), precum și a venețianului J a c o p o d e B a r b a r i, care lucrase înaintea lui C r a n a c h la Wittenberg (1503—1505). Rivalizînd la un moment dat cu D ü r e r în căutarea frumuseții corpului după idealul Renașterii, al armoniei proporțiilor și motivelor ritmice ale stațiunilor și mișcărilor, precum și în construcția formelor robuste și viguroase („Venus și Amor", Ermitaj, 1509, și „Variante", în gravură), C r a n a c h realizează în cele din urmă viziunea personală a unei corporalități delicate, a formelor bărbătești cu musculatura slab dezvoltată și scheletul fin („Adam", Uffizi, 1528) și mai ales a formelor feminine grațioase, juvenile, purtînd amprentele modei costumului.

Caracteristicile acestui tip feminin, care apar în numeroase tablouri cu subiecte biblice sau mitologice (ca „Eva", „Bethsabe", „Diana", „Venus" etc.): capul mare, rotund, cu ochii oblici, pomeții proeminenți și bărbia ascuțită, sînii mici, talia înaltă, strangulată, toracele atrofic, abdomenul bombat, coapsele puternice și gambele subțiri





Grünewald
Răstignirea,
Detaliu, Altarul din Igenheim

Dürer
Cei patru evangheliști

(„Venus", Frankfurt, 1532), alcătuiesc motivele dezvoltării stilului liniar al lui C r a n a c h, ondulat și sinuos, de o mare forță expresivă și ornamentală. Mișcarea și rotația în ax a trunchiului și capului accentuează sinuozitatea formelor și dau figurilor instabilitatea și grația afectată din stilul „courtois" al Goticului Tîrziu („Adam și Eva", 1533; „Epoca de argint", Kassel; „Venus și Amor", „Judecata lui Paris", Gotha și Darmstadt; „Lucreția", 1533). Ceea ce aceste figuri pierd în monumentalitate și echilibru, cîștigă în grație, cochetărie și fină senzualitate, fiind comparabile cu personajele din arta Rococoului. Neliniștea și nervozitatea sînt înregistrate ca energii latente, chiar și în formele aflate în repaus și transpuse în echivalențele sinuozităților și angulațiilor contururilor („Nimfa izvorului", Leipzig, 1518).

Pictor al curții din Wittenberg, în serviciul principelui elector F r i e d e r i c h a l III-lea cel Înțelept, apoi al urmașilor acestuia, prieten al prinților și cardinalilor, precum și al lui L u t h e r, al cărui adept a fost, C r a n a c h a lucrat

numeroase portrete ale personalităţilor princiare, precum şi unele din cele mai reuşite portrete ale lui Luther (mai cunoscute sînt din 1526, 1529, Uffizi şi două gravuri din 1520 şi 1521). Sînt, de asemenea, cunoscute portretele protectorilor săi „Principele Friederich" în diverse tehnici şi celebrul „Portret al doctorului Scheuring" (Bruxelles, 1529) etc. Stilul portretelor lui Cranach este legat de tradiţia portretisticii gotice care, fără să fie excesivă în realism şi fără să confere personajelor monumentalitatea sau măreţia umanistă, dovedeşte o mare pătrundere psihologică şi forţă individualizantă.

Cranach a fost apreciat de contemporanii săi, care l-au numit pentru uşurinţa şi rapiditatea execuţiei „pictor celerrimus"; el cunoaşte în istoria artei o glorie datorită calităţilor originale în interpretarea figurii umane, deosebite şi chiar opuse limbajului formulat de Renaşterea Italiană.

Acest limbaj, care a însemnat pentru pictorii reformei motivul unor neîncetate lupte şi incertitudini, a fost asimilat cu naturaleţe de către Hans Holbein cel Tînăr, prietenul lui Erasmus şi Thomas Morus şi adept al catolicismului luminat. În opera lui Holbein străbat calităţile intelectuale şi raţionale ale Umanismului şi îndeosebi ceva din spiritul critic, obiectivitatea distantă şi, uneori, ironia prietenului său Erasmus. Influenţele italiene, contopite în arta sa cu cele nordice şi franceze, îl situează printre creatorii stilului Renaşterii vest-europene, căruia au aparţinut, printr-o înrudire spirituală, şi artiştii din familia Clouet.

Originar din Augsburg, oraşul marilor bancheri Fugger şi Welser, Cranach se formează în atmosfera intelectuală a Renaşterii, în Basel; el călătoreşte în Italia Nordică (1518—1519) şi în Franţa (1524), unde întîlneşte pe Jean Clouet, apoi, în Anglia (1526), unde este primit de Thomas Morus, la recomandaţia lui Erasmus, şi devine, după reîntoarcerea în Anglia, prietenul oficial al regelui Henric al VIII-lea. Opera sa diversă (decoraţii murale, tablouri religioase, ilustraţii, portrete) este închinată în întregime reprezentării omului şi îndeosebi portretului. El este creatorul tipului de portret în care există un perfect echilibru între valoarea realizării estetice şi valoarea documentară.

Obiectivitatea înseamnă la Holbein o stăpînire a participării afective personale la conţinut, chiar atunci cînd acesta reprezintă dramele religioase sau umane („Biciuirea", Basel, 1517; „Punerea în mormînt a lui Crist", Basel, 1521; „Patimile lui Crist", Basel, 1525, sau seria de gravuri în lemn şi „Dansul morţii", 1525). Prin această calitate, opera lui Holbein atinge spiritul universal şi filozofic al umaniştilor, eliberaţi de dogmatismul şi misticismul religios. Concentrarea asupra expresiei plastice îl alătura artiştilor Renaşterii, care au întrevăzut valoarea artei ca scop în sine în sensul artei moderne, însă îl îndepărtează de speculaţiile teoreticienilor şi de realizările artiştilor italieni în domeniul frumuseţii ideale absolute. Obiectivitatea, logica şi spiritul critic al lui Holbein au fost motivele principale ale lipsei de aderenţă la un limbaj străin dotaţiei şi temperamentului său.

Aprecierea lui Holbein a fost legată în primul rînd de valoarea documentară a operei sale portretistice, care fixează, ca şi paginile unei cronici, înfăţişarea fizică şi spirituală a societăţii frecventate de el, îndeosebi aceea a Angliei lui Henric al VIII-lea: imaginile regelui, soţiilor lui şi ale înalţilor demnitari, ale învăţaţilor, prelaţilor şi negustorilor bogaţi („Henric al VIII-lea", Galeriile Corsine, Roma, 1539; „Robert Cheseman", şoimarul regelui, Haga, 1533; „Arhiepiscopul Warham de Canterbury", Luvru, 1527; „Charles de Solier, Sieur de Morette", Dresda, 1534; „Jane Sey-

mour", Viena, 1536; „Anna de Clèves", Luvru, 1539). În caracterizarea personajelor, H o l b e i n caută trăsăturile stabile ale fizionomiei revelatoare ale caracterului și gestica tipică a spiritualității modelului, precum și costumul și ambianța care fixează poziția sa socială (intelectualul „Erasmus", comerciantul „Georg Gisze", 1532, geometrul „Nicolaus Kratzer", Luvru, 1528). Pe prietenul său E r a s m u s l-a portretizat de mai multe ori (Basel, 1523; Luvru, 1523; Parma, 1530), iar înfățișarea lui T h o m a s M o r u s și a membrilor familiei sale a rămas în mai multe desene.

Desenele lui H o l b e i n cele mai apreciate sînt schițele pregătitoare ale tablourilor definitive, executate în tuș cu pana și creioane sau crete colorate. Excepționalul dar pe care l-a avut H o l b e i n de a caracteriza o înfățișare fizică și morală cu maximum de economie de mijloace, semnalate îndeosebi în seria de desene din perioada a doua londoneză, s-a impus contemporanilor cu atîta autoritate, încît acest stil al schiței a devenit o manieră a portretului în creion, chiar pentru unii artiști de seamă cum a fost C l o u e t. Contactul permanent cu natura și forța calităților artistice l-au ferit pe H o l b e i n de formule și șabloane, păstrîndu-i nealterată capacitatea de invenție și transpunere liniară prin care opera sa de desenator a înfruntat timpul, împreună cu documentul uman „obiectiv" pe care îl vehiculează.

În sculptura Renașterii Germane, reprezentarea figurii umane urmează acelorași tendințe care apar și în pictură: influența nordicilor au aglomerarea personajelor în compoziție, spre mișcarea neliniștită și expresivitatea puternică, alături de tendința opusă sudicilor, spre liniște, echilibru și claritate.

Contemporanul lui D ü r e r, V e i t S t o s s, ilustrează îndeosebi prima tendință. În opera sa principală, „Altarul Bisericii Mariei" din Cracovia, personajele scenelor biblice animate de mișcări și expresii dramatice, subliniate de agitația draperiilor, anunță arta Barocului, în timp ce cadrele tablourilor cu împletituri stufoase, vegetale și cu baldachinele ornamentale, aparțin creațiilor tipice ale Goticului. Îmbinarea acestor caractere a atras noului stil denumirea de „Baroc al Goticului Tîrziu".

A doua tendință, mai aproape de concepția umanistă a Renașterii, apare în opera sculptorilor V i s c h e r. P e t e r V i s c h e r este creatorul statuilor celor „12 apostoli" care împodobesc coloanele chivotului relicvar al Sfîntului Sebaldus, lucrat de el pentru biserica din Nürnberg. Aceste statui reprezintă, prin proporții, mișcări și draperie, o adevărată operă a Renașterii. De asemenea, cele două statui-



**Grünewald**
Răstignirea,
detaliu, Altarul din Igenheim

portret ale „Regilor Arthur şi Theodoric", destinate mormîntului împăratului Maximilian (Innsbruck), în care personajele sînt imaginate în greoaiele armuri medievale, aparţin Renaşterii prin justeţea proporţiilor şi articulaţiilor, prin libertatea mişcărilor şi, mai ales, prin sentimentul demnităţii umane pe care îl degajă. Temele împrumutate direct din limbajul italian, personajele mitologice şi nudul apar la fiii şi elevii lui Peter Vischer, Hans Vischer („Fîntîna lui Apollo", Nürnberg) şi Peter Vischer cel Tînăr („Orfeu şi Eurydice"). Odată cu abordarea acestor teme, sculptura părăseşte destinaţia religioasă (altarul, mormîntul, relicvarul) pentru una profană (decoraţia construcţiilor publice sau private, fîntînile etc.).



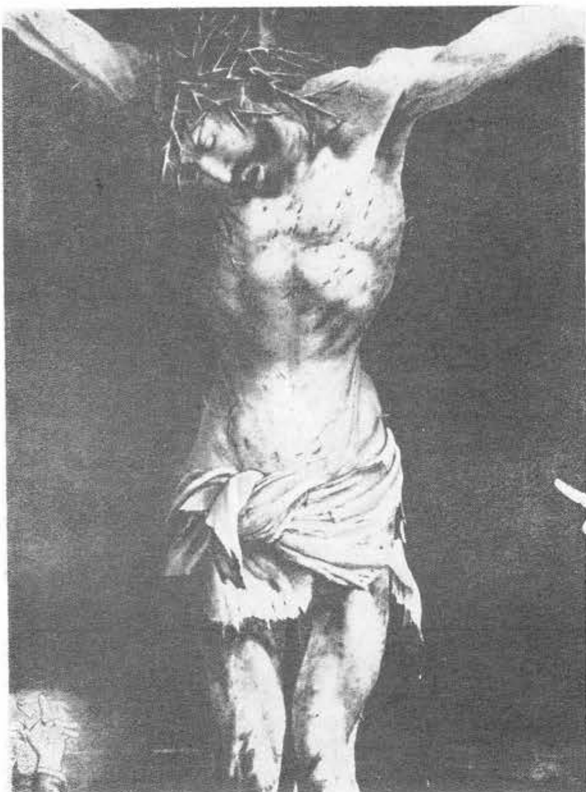
**Grünewald** Răstignirea, detaliu, Altarul din Igenheim

Avansul în însuşirea unui nou limbaj şi a unei noi concepţii a formelor omului, cîştigat în atelierele din Nürnberg, nu este acelaşi pretutindeni. Tilman Riemenschneider, care lucrează la Würzburg, tratează încă nudul cu stîngăcia şi naivitatea artiştilor complet neiniţiaţi în ştiinţa formelor şi mişcărilor corpului gol („Adam şi Eva", Würzburg). Nesiguranţa în înţelegerea formelor şi mişcărilor este compensată de graţia şi drăgălăşenia pe care artistul, cu o sensibilitate ascuţită, le imprimă figurilor sale. Prin aceste trăsături lucrările sale se apropie de unele opere ale Goticului Tîrziu.

În Ţările de Jos, Renaşterea a adus o reînnoire a limbajului plastic, ale cărui trăsături esenţiale reflectă calităţile artei tradiţionale, adaptate realităţilor sociale şi culturale. Noul limbaj este legat mai mult de arta lui Van Eyck decît de estetica italiană, a cărei influenţă asupra artei flamande, exagerată de către Vasari şi Carel van Mander, nu s-a manifestat în realitate decît la artişti de mîna a doua. În acest sens, s-a putut spune că Ţările de Jos nu au avut o renaştere propriu-zisă, ci numai artişti „italienizanţi" şi „romanişti"*.

Bruegel, „pictorul ţăranilor" şi „pictorul maselor", apare ca una din figurile cele mai originale ale istoriei viziunii omului în plastică. În arta sa s-au oglindit în mod original motivele principale ale mişcării umaniste: promovarea valorii morale a omului, a întîietăţii raţiunii şi a spiritului critic. Gîndirea, care în Italia a produs idealul de măsură şi echilibru al formelor Clasicismului, a condiţionat în Ţările de Jos o nouă viziune a omului şi a încadrării sale în natură. În timp ce majoritatea artiştilor Ţărilor de Jos din secolul al XVI-lea aduc limbajului tradiţional modificări de importanţă

* G. Jedlicka, *Pieter Bruegel*, E. Rentsch Verlag, Zürich-Leipzig, 1955.



Grünewald
Răstignirea, detaliu,
Altarul din Igenheim

Altdorfer
Evanghelistul Ioan,
detaliu, Regensburg



minoră, cum au fost acelea ale manieriştilor (Bartolomeus Spranger, Carel van Mander) sau ale italienizanţilor şi romaniştilor (Frans Floris, Martin de Vos, Mabuse, Van Orley, Van Schoorel, Hemessen), Bruegel sintetizează într-o formă originală noile dimensiuni ale omului. Arta sa este înrudită într-o oarecare măsură cu aceea a lui Hieronymus Bosch de care îl desparte o generaţie. Arta lui Bosch aparţine însă Goticului Tîrziu, este dominată de spiritul religios şi de frica superstiţioasă de forţele supranaturale, divine sau demonice, deşi anunţă spiritul Renaşterii prin considerarea omului sub aspectul psihologic, caracterologic şi critic moralizator. Elementele fantastice şi vizionare din opera lui Bosch sînt înlocuite la Bruegel prin observaţia naturii şi a omului. El a utilizat viziunea şi limbajul Renaşterii pentru înfăţişarea unor aspecte noi ale umanităţii pe care o priveşte cu înţelegere şi compasiune, dezvăluind în acelaşi timp laturile ei tragice şi comice. Pictura sa întruchipează manifestarea bunului simţ popular şi a umorului ţărănesc, echivalentul filozofiei umaniştilor erudiţi: Erasmus, Thomas Morus, Rabelais. Frica şi superstiţia transformate în observaţie şi critică sînt la Bruegel semnele unei noi filozofii a naturii, care străbate procesul de laicizare a credinţei şi de secularizare a vieţii medievale. De aceea, în timp ce Bosch este considerat ca ultimul primitiv, Bruegel apare ca primul artist modern. Astfel, departe de a rămîne o enigmă izolată a istoriei artei, el este considerat ca un exponent autentic al spiritului Renaşterii.

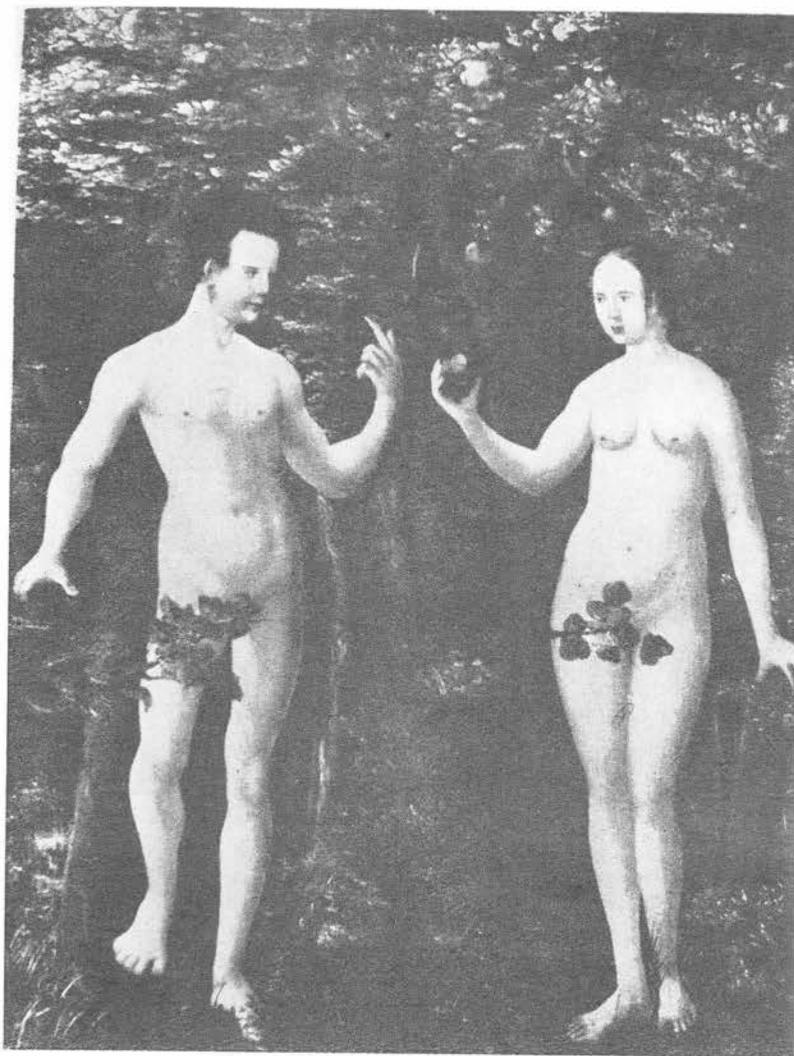
În acelaşi timp însă, prin unele laturi ale operei sale şi mai ales prin concepţia omului şi prin locul atribuit acestuia în societate şi în natură, Bruegel apare ca un artist opus Renaşterii. Ca ilustrator al înţelepciunii populare, el nu se interesează prea mult de problemele şi înfăţişarea individuală a omului, ci de fiinţa purtătoare ano-

Bruegel, Lupta carnavalului cu postul,
detaliu, Viena ▶



nimă a destinului uman şi de manifestările vieţii colective. Originalitatea lui B r u e g e l constă nu numai în faptul de a fi oglindit în opera sa ţărănimea, o clasă socială opusă material, sufleteşte şi moral, societăţii curtene sau burgheziei asupra căreia se centrase arta Renaşterii, ci în descoperirea maselor şi a înfăţişării sufletului şi acţiunilor anonime, colective.

Artiştii Renaşterii au căutat îndeosebi descoperirea personalităţii umane, urmărind în ea creaţia modelului, a divinităţii. Eforturile lor principale s-au îndreptat asupra cunoaşterii aspectului fizic al individului şi îndeosebi asupra descifrării fizionomiei, considerate ca oglindă a vieţii sufleteşti şi morale. De aici, locul privilegiat al omului, situat în primul plan în faţa naturii, la toţi artiştii Renaşterii Italiene şi căutarea intensităţilor sufleteşti pînă la paroxism, la unii artişti ai Renaşterii Nordice, ca D ü r e r sau G r ü n e w a l d.



Altdorfer
Adam şi Eva,
Colecţia Thoyssen, Lugano

Opera lui B r u e g e l aparţine sfîrşitului Renaşterii şi coincide cu arta Manierismului Italian în care, ca şi în arta Renaşterii Nordice, echilibrul formei este rupt în favoarea spiritului. Educaţia şi-a făcut-o mai întîi la un reprezentant al Manierismului Flamand, P i e t e r K o e c k (elev al lui V a n O r l e y), apoi la gravorul J e r o o n K o c k, unde copiază după italieni, dar şi după H i e r o n y m u s B o s c h, care lasă puternice amprente în opera sa. Călătoria de studii în Italia (1552—1553) nu pare să fi influenţat cu nimic viziunea sa, deşi păstrează în operele sale de mai tîrziu amintirea peisajelor muntoase străbătute în timpul drumului. Arta lui B r u e g e l apare chiar, în multe privinţe, ca o negaţie a regulilor artei italiene, îndeosebi în ceea ce priveşte viziunea omului. Acesta încetează de a mai fi o forţă dominantă a naturii, este coordonat cu peisajul şi introdus în ordinea existenţei lucrurilor şi a schimbărilor anotimpurilor. Evenimentele principale ale vieţii omeneşti sînt trăite în masă, iar nu individual. Ele se desfăşoară în cadrul unei naturi indiferente, care îşi urmează legile existenţei proprii, iar episoadele principale şi eroii lor nu ocupă primul plan, ci se pierd în mulţimea anonimă, în regiuni neprivilegiate ale spectacolului. Pentru prima dată în istoria reprezentării omului, personajele mari ale primului plan sînt privite adesea din spate şi folosite ca repere pentru clădirea spaţiului în profunzime.



Bruegel
Grete nebuna,
Viena

Prin aceasta, B r u e g e l deviază omul din focarul principal al atenției, îl încadrează în natură și relativizează importanța istorică a evenimentului reprezentat.

După cum a observat istoricul J e d l i c k a, B r u e g e l a creat o nouă lume, în care, în opoziție cu cea a Renașterii, servitorii sînt situați în locul domnilor, anonimul are o formă eroică, accidentalul este pus în primul plan, iar întîmplarea exterioară este invers proporționată cu importanța ei interioară. Observator al înfățișării și vieții țărănești, B r u e g e l consideră evenimentele umane cu o nuanță de umor, dar și cu o înclinație spre aprecierea lor ironică și pesimistă, atrăgîndu-și din partea contemporanilor denumirea de „ciudatul" și dobîndind renumele modern de „antropolog și filozof".

„Nebunia omenească" este ideea care se desprinde din mai multe tablouri ale începuturilor activității sale artistice. Ea este înfățișată în aspecte multiple și absurde ca într-o enciclopedie, în „Proverbele flamande" (1559). Tema generală filozofică este singura legătură a personajelor anonime acționînd izolat sau în cupluri, împrăștiate în cadrul unei naturi indiferente pentru soarta lor. Lipsa de sens a acțiunilor omenești, care stîrnește veselie, dar și pesimism, are multă analogie cu sentimentele care se desprind din „Jocurile copiilor" (Viena, 1560), unde adulții și copiii se joacă împreună, evocînd spectacolul unei lumi „întoarsă pe dos". În ambele tablouri, vîrstele sînt vag indicate, repartiția în spațiu este monotonă, iar mișcările mecanice dau personajelor aspectul de marionete.

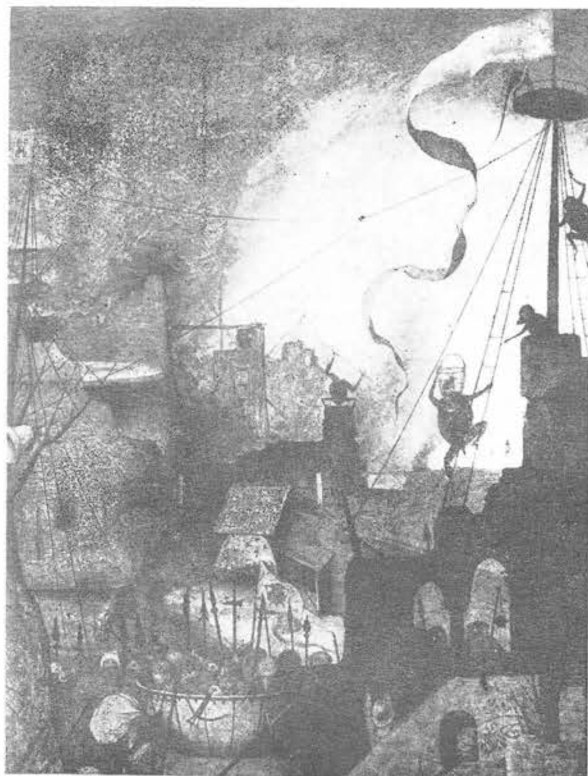
Mulțimea începe să capete pentru prima dată o structură, în lucrarea „Lupta carnavalului cu postul" (Viena, 1559). Nenumăratele scene și personaje găsesc aici o polaritate în cele două figuri simbolice principale și în partenerii lor. Grupări mai mult sau mai puțin numeroase, împreună cu arhitecturile care încadrează spațiul, ce pare a fi o piață, înlesnesc „citirea" episoadelor și descifrarea semnificației lor, care astăzi nu se poate dispensa de comentariile cunoscătorilor.

Influenţa concepţiei medievale, a personificării luptei forţelor binelui şi răului şi îndeosebi înrudirea cu imaginaţia fantastică a lui Hieronymus Bosch, se remarcă mai ales în lucrările „Căderea îngerilor răi" (Bruxelles, 1562) şi „Grete nebuna" (Anvers, 1562). În prima, Arhanghelul Mihail şi îngerii înalţi, subţiri şi graţioşi, luptă împotriva unor făpturi infernale, în a căror structură monstruoasă se recunosc elemente din anatomia insectelor, sau a peştilor, batracienilor şi reptilelor. În cea de-a doua lucrare, figura gigantă a vrăjitoarei domină celelalte personaje, asociate sau adverse, care duc o luptă înverşunată avînd numeroase episoade în care sînt transpuse pe plan infernal semnificaţii analoage cu cele ale „proverbelor".

Despărţirea de concepţia medievală asupra dependenţei omului de forţele supranaturale şi apropierea de observaţia psihologică, de satira şi critica socială, încep la Bruegel chiar pe terenul unei teme medievale tradiţionale, „Triumful morţii" (Prado, 1562). Viziunea fantastică a peisajului, invadat de cohortele morţii imaginate ca schelete, este aici dublată de observaţia realistă a reacţiilor de apărare şi a comportamentului uman diferenţiat, la atacurile cele mai diverse ale morţii. Sinistrele scene sînt în acelaşi timp şi ilustraţia filozofiei pesimiste a artistului asupra speranţelor şi vanităţilor existenţei umane.

Tabloul religios este conceput de Bruegel în opoziţie cu spiritul iconografiei medievale sau cu cel al Renaşterii. În afară de tablourile religioase cu figuri mari, „Adoraţiile" (Bruxelles şi Londra, 1564) unde, sub influenţa italiană, acţiunea principală este pusă în centrul atenţiei, iar prin analiza psihologică, personajele sînt legate într-o acţiune dramatică, celelalte scene biblice sînt imaginate anacronic, ca evenimente ale vieţii şi istoriei comune, în care faptul spiritual principal este pierdut fără prea mare importanţă în mulţimea episoadelor secundare şi în imensitatea naturii. Astfel în „Purtarea crucii" (Viena, 1563), în afară de grupul Mariei cu Ioan şi al celor două femei din primul plan, care amintesc prin lamentaţiile lor de tragicul eveniment, mulţimea agitată se îndreaptă curioasă şi nepăsătoare spre locul execuţiei, fără să acorde nici o atenţie calvarului purtării crucii. De asemenea în „Convertirea Sfîntului Pavel" (Viena, 1567), care este concepută ca o defilare de trupe printr-un peisaj alpin, evenimentul principal poate rămîne necunoscut, atît însoţitorilor mai îndepărtaţi ai expediţiei, cît şi spectatorului tabloului.

În „Adoraţia magilor în zăpadă" (1567—1568), evenimentul principal, care ocupă un loc minim în tablou şi o poziţie excentrică, este înfăţişat în mod indirect prin perturbaţia momentană produsă în viaţa locuitorilor unui sat din regiunea Brabantului Olandez.



**Bruegel**
Grete nebuna, detaliu, Viena

Între tablourile de mase ale lui B r u e g e l, „Predica lui Ioan" (Budapesta, 1566) ocupă un loc aparte, un prilej pentru analiza oglindirii profeţiilor Sfîntului în expresiile diferenţiate ale participanţilor. În acelaşi timp, evenimentul spiritual, care domină conştiinţa mulţimii, transformă masa într-un adevărat organism. În locul adiţiunii personajelor, ca în „Proverbe", spre exemplu, mulţimea însufleţită de aceeaşi trăire capătă o structură şi o unitate materială. Prin această descoperire a unităţii spirituale şi materiale a maselor, B r u e g e l „pictorul mulţimilor" este considerat, cu drept cuvînt, un premergător al lui R e m b r a n d t.

Cea mai cunoscută parte din opera lui B r u e g e l, aceea care i-a atras, pe bună dreptate denumirea de „pictor al ţăranilor", sînt cele două serii de tablouri numite „Calendarul lunilor" sau „Anotimpurile" şi „Ciclul ţăranilor". Cu acestea, B r u e g e l creează un nou program al picturii, modifică aprecierea etică a omului şi îi conferă un loc nou în natură. În primul ciclu, constînd din cinci tablouri: „Vînători în zăpadă" (Viena, 1565), „Ziua întunecată" (Viena, 1565), „Cositul fînului" (Colecţia Logkowitz, 1565), „Secerişul" (New York, 1565) şi „Întoarcerea trupelor" (Viena, 1565), omul este încorporat naturii şi legat de ea prin muncile anotimpurilor. Obiectivul principal al reprezentării pare a fi însă natura, înfăţişată ca un vast organism, „construită" din elemente multiple şi eterogene, după metoda clasică a „peisajului ideal", însă „văzută" în sensul modern de „imagine optică" a unui spectacol impregnat de atmosfera luminoasă şi colorată a lunilor anului. Personajele, privite în general de la oarecare înălţime, au capul mare, trunchiul scurt şi siluete greoaie, date de hainele groase, ţărăneşti, care acoperă formele anatomice. Ele sînt ocupate cu diverse munci, surprinse în timpul repausului sau al prînzului, intrînd în relaţii între ele şi, excepţional cu spectatorul (cum este cazul uneia din cele trei ţărănci din primul plan al tabloului „Cositul fînului").

Figura umană este adusă în centrul atenţiei şi ridicată în faţa naturii ca element dominant, în lucrarea „Dans ţărănesc" (Viena, 1565—1566), sau transformată în obiectivul unic al reprezentării în lucrarea „Nunta ţărănească" (Viena, 1565—1566). În ambele tablouri, potrivit concepţiei relativizării importanţei persoanei şi acţiunilor omeneşti, precum şi tehnicii sale particulare de creare a profunzimii şi iluziei spaţiale, primul plan al tabloului este ocupat de personaje secundare, văzute lateral sau din spate. În timp ce în prima lucrare însă, atenţia concentrată asupra mişcării tumultuoase scade interesul artistului pentru scrutarea fizionomiilor, în a doua, figurile umane sînt scoase din anonimat şi ridicate la rangul unor adevărate portrete în care, prin trăsăturile



Bruegel
Uciderea pruncilor, Viena



**Bruegel** Lupta carnavalului cu postul, detaliu, Viena

figurii, prin gestică şi mimică, sînt înfăţişate caractere şi categorii sociale diverse, asociate cu ocazia evenimentului sărbătorit, în jurul figurilor autentice ţărăneşti. Această concepţie a reprezentării omului în societate, pornită de la înfăţişarea conglomeratelor anonime, a fost considerată ca adevărata premergătoare a portretelor de grup din arta lui Frans Hals şi Rembrandt.

Cu „Dansul ţărănesc" şi „Nunta ţărănească", Bruegel creează îndeosebi genul nou al tabloului de moravuri şi al picturii ţăranilor, teme care au format o contraparte a tabloului religios al Renaşterii şi care au găsit o deplină dezvoltare în arta secolului al XVII-lea a unor pictori, ca: Adriaen Brauwer, Jan Steen, Van Ostade, Pieter de Hoogh şi Vermeer de Delft. Ceea ce îl leagă însă într-un mod deosebit pe Bruegel de Rembrandt este preocuparea sa pentru suferinţa şi destinul omenirii. În acest sens, lucrarea „Parabola orbilor" (Neapole, 1568) pare un sondaj în adîncimile sufletului omenesc, care nu are analogie decît în opera lui Rembrandt. Sensul simbolic al conducerii spre dezastru a indivizilor legaţi prin acelaşi destin fiziologic şi psihologic este susţinut de o rară pătrundere a expresiei concentrării şi transpunerii absenţei văzului în pipăit şi în întreaga atitudine corporală. Exegeţii operei lui Bruegel (Tolnay, Jedlicka) au scos în evidenţă îndeosebi latura pesimistă a concepţiei lui asupra soartei şi destinului uman. Absurditatea existenţei ilustrată în „lumea pe dos" a proverbelor, aluzia la predestinaţie şi soarta comună a omenirii din „Parabola orbilor" şi din „Schilozii" (Luvru, 1568), care pare o parodie a societăţii mutilate în toate straturile ei (clerul, principii, soldaţii, burghezii), din „Drumul vesel spre spînzurătoare" (Darmstadt, 1568), „care



Bruegel
Secerișul, cele trei grații, Viena

duce prin lunci", după un proverb flamand, întregesc în opera lui Bruegel o imagine a omului opusă celei eroice și optimiste din arta Renașterii.

În istorie, Bruegel se situează în mijlocul secolului al XVI-lea, în epoca de tranziție dintre teologia medievală și umanismul Renașterii, după cum prin origine, apare legat într-o egală măsură de arta flamandă și de cea olandeză. În istoria reprezentării omului, el este creatorul unei concepții moderne asupra existenței omului în societate și în natură, asupra relativității forțelor sale și a lipsei de finalitate a destinului său. Viziunea artei lui Bruegel se desăvîrșește, îndeosebi, în arta olandeză a secolului următor.

Sub denumirea de „tradiționaliști", sînt cuprinși o serie de artiști care cultivă valorile noi ale esteticii Renașterii în spiritul artei precursorilor. Prin influența directă sau indirectă a Italiei, aceștia manifestă o preocupare deosebită pentru figura umană, care cîștigă amploare în subiectele mitologice cu nuduri concepute după „maniera italiană" și în portretele văzute în spirit umanist.

Quentin Metzys, prieten cu Erasmus și Thomas Morus, admirat și cunoscut de Dürer, unește în arta portretului monumentalitatea și claritatea compoziției italiene, cu viziunea picturii de gen, flamande, („Bancherul și soția sa", Luvru, 1544; „Portretul lui Erasmus", Roma și „Portretul lui Petrus Aegidius", Salisbury). O înclinație deosebită pentru scrutarea fizionomiei umane îl duce la amplificarea caricaturală a unor trăsături caracterologice revelatoare, amintind de cercetările și descoperirile lui Leonardo: „Portretul unui negustor și al debitorului său" (Colecția Cailleux, Paris), „Bătrînul și curtezana" (Paris), „Studiul unui bătrîn" (Paris).

Unul dintre romaniștii imitatori ai compozițiilor clasice cu subiecte religioase și mitologice a fost Jan Gossaert Mabuse. Motivele arhitecturale ale decorației, amintind vag Renașterea Italiană, se împletesc în opera sa cu o viziune a omului și draperiei care denotă influența directă a lui Dürer („Evanghelistul Luca desenînd Madona", Praga). De asemenea, în concepția nudului din subiectele mitologice, formele care au unele reminiscențe ale forței și amploarei michelangelești („Neptun și Amphitrita") păstrează în compoziție lipsa de ritm, neliniștea și complicația caracteristică artei nordice („Hercule și Omphale", Richmond).

Bernard van Orley este legat și el în concepția omului și compoziției mai mult de tradiția artei flamande decît de influența italiană, exagerată în aprecierile lui Carel van Mander (care compară lucrarea acestuia, „Judecata din urmă",

**Bruegel**
Secerişul,
prînzul la cîmp,
Viena



Anvers, cu „Disputa sacramentului", de Rafael). Proporţiile disarmonice, anatomia nesigură şi lipsa de monumentalitate şi de ritm a nudurilor sale sînt departe de concepţia Renaşterii Italiene.

Umanismul Renaşterii s-a manifestat în pictura Ţărilor de Jos printr-o schimbare a concepţiei portretului. Omul secolului al XV-lea, absorbit în contemplaţie şi supus unei analize fizice meticuloase, în pictura lui Van Eyck, face loc, în secolul al XVI-lea, imaginii omului conştient de sine şi de prestigiul său social. Tipul portretului umanist al prinţilor, diplomaţilor, învăţaţilor şi negustorilor, înlocuieşte analiza fizică a pioşilor donatori, prin ancheta psihologică a personalităţii. Figura izolată este caracterizată social prin moda îmbrăcămintei, atributele ocupaţiei şi eticheta atitudinilor, care precizează semnele rangului.

Quentin Metzys tratează portretul ca o scenă de gen, însă creează şi în concepţia Renaşterii Italiene („Portretul Canonicului Etienne Gardinier", Lichtenstein, prezentat frontal în prim plan, pe fond de peisaj). În concepţia umanistă, personajul, văzut frontal, ia contact cu lumea exterioară prin privire (Van Orley, „Portretul Doctorului George Zelle", Bruxelles şi „Portretul Cancelarului Carondelet", Bruxelles).

Monumentalitatea la care au tins întotdeauna italienii este înlocuită la flamanzi cu un sens al intimului, care apare îndeosebi în portretul de grup şi în portretul de familie (Frans Pourbus, Martin de Vos, Frans Floris, familia Van Berchen şi Van Laer, care anunţă pe Hals şi Rubens).

Concepţia portretului umanist, care păstrează disciplina clasică şi caută echilibrul între realitatea fizică şi morală, triumfă în Ţările de Jos în opera lui Antonio Moro („Portretul lui Granvelle", Viena, 1549 şi „Portretul Mariei Tudor", Madrid, 1554).

# MANIERISMUL

## Paroxismul orgoliului uman. Ilogicul, straniul și extravagantul în reprezentarea omului

Manierismul este mișcarea artistică prin care se încheie Renașterea, grăbind sfîrșitul său prin dezvoltarea extremistă a unora din tendințele apărute în opera cîtorva din genialii ei reprezentanți. Manierismul este situat, în istorie, între începutul secolului al XVI-lea, marcat prin manifestările manieriștilor toscani, și jumătatea secolului al XVII-lea, care precede începutul Barocului (1520—1650, după G. R. Hocke*, sau, după primele două decade ale secolului, pînă în 1614, data morții lui El Greco, după L. Venturi)**. Teoreticianul G. R. Hocke, menținînd denumirea dată de E. R. Curtius tendințelor literare anticlasice, distinge, în istoria artelor, cinci perioade manieriste: Manierismul Antic Alexandrin, 350 și 150 î.e.n.; Manierismul Latin, 14 și 138; cel din epoca Evului Mediu Timpuriu și, mai ales, Tîrziu, 1520 și 1560; Romantismul 1800 și 1830, și epoca noastră, 1880 și 1950. În același sens stilistic, Eugenio d'Ors***, teoreticianul Barocului, numește stiluri baroce formele de artă alternînd cu cele clasice, dintre care cele mai importante sînt socotite Goticul Flamboiant, Barocul secolelor XVI-XVIII, și Romantismul secolului al XIX-lea. El consideră că stilul clasic și baroc sînt două modalități complementare de expresie ale artei și spiritului uman în genere și extinde semnificația lor la toate tendințele stilistice asemănătoare, manifestate din Antichitate pînă în prezent.

Teoreticianul Wölfflin**** recunoscuse mai înainte antagonismul celor două forme de artă, arătînd că forma clasică aparține tipului „arhitectural" în care primează forma și desenul, în timp ce Barocul reprezintă tipul de artă „muzical", în care culoarea deține rolul expresiv principal. O serie de alte caractere total opuse: forma închisă — forma deschisă, unitatea — multiplicitatea, simetria — disimetria, staticul — dinamicul, au dus la conturarea unui tip de artă opus Clasicismului, tipul anticlasic, cuprinzînd formele de artă manieriste sau baroce.

Istoricii de artă Focillon***** și Déonna au atras atenția asupra faptului că, în evoluția stilurilor, tendințele anticlasice ale Barocului coincid cu perioadele

* G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur*, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1959.
** L. Venturi, *op. cit.*, p. 250.
*** E. d'Ors, *Lo Barocco*, Madrid, 1943.
**** H. Wölfflin, *op. cit.*, p. 259.
***** H. Focillon, *Viața formelor*, Editura Meridiane, București, 1976.

finale, de declin ale artelor. În acest sens, Manierismul secolelor XVI-XVII, care s-a dezvoltat mai întîi în Florența și a cuprins apoi întreaga Europă Apuseană, este fenomenul artistic internațional care marchează începutul declinului Renașterii și al trecerii sale către Baroc.

Manierismul Istoric este un fenomen cultural complex manifestat, nu numai în plastică, dar și în literatură, muzică, filozofie și chiar în modul de viață și în comportamentul social. Caracterele sale cele mai importante definite în opera teoreticienilor Lomazzo, Pellegrini, Gracián, Tesauro, Zuccari, sînt tendința la extravaganță și ciudățenie, la metaforic abscons și ingenios în expresie și la ținuta aristocratică prețioasă și bizară în comportament. Fundamentul său psihologic este subiectivismul autist, iar baza filozofică, opusă Clasicismului, este renunțarea la înțelegerea rațională și la reprezentarea clară a existenței și încercarea de transpunere metaforică a misterului Universului.

Termenul Manierism a avut la origine un sens peiorativ, fiind utilizat de Vasari pentru artiștii timpului său, care imitau „la bella maniera" a marilor maeștri Leonardo, Rafael și Michelangelo. Pierderea contactului cu realitatea și exaltarea unuia din principiile Clasicismului Renașterii, după care arta este un produs al spiritului („cosa mentale" a lui Leonardo, „una certa ideea" a lui Rafael, „si pinge col cervello" după Michelangelo), a dus la afirmarea în artă a primatului imaginației și fanteziei asupra observației și a idealului de eleganță, rafinament și prețiozitate al societății, care a cunoscut spaima și neliniștea spirituală, legate de prăbușirea politică și economică și de criza religioasă a Italiei primelor decenii ale secolului al XVI-lea.



Bartolomeo Ammannati Zeița mării, Piața Senioriei, Florența



Bronzino
Alegorie,
National Gallery, Londra

Principalul teoretician al noii tendințe a picturii a fost unul din elevii lui Michelangelo, Lomazzo, autorul unui tratat de pictură („Tratatto dell'arte della pittura", Milano, 1584), în care este precizată și consacrată estetica manieristă. Acest tratat, care a suferit în Cinquecento influența tratatului lui Alberti din Quattrocento, este opus acestuia prin concepția unei frumuseți antiraționale, dezlegate de natură. Frumusețea, pentru Lomazzo, este un concept al spiritului artistului. Esența sa este grația, iar modelul său este mișcarea corpului, asemănătoare formei serpentinate a unei flăcări ondulante. Principiul formei serpentinate, ca și principiul echilibrului balansat, obținut prin torsiunea segmentelor corpului în axul vertical „contraposto", reprezintă, în doctrina manieristă, dezvoltarea formală a unor procedee expresive utilizate de Michelangelo.

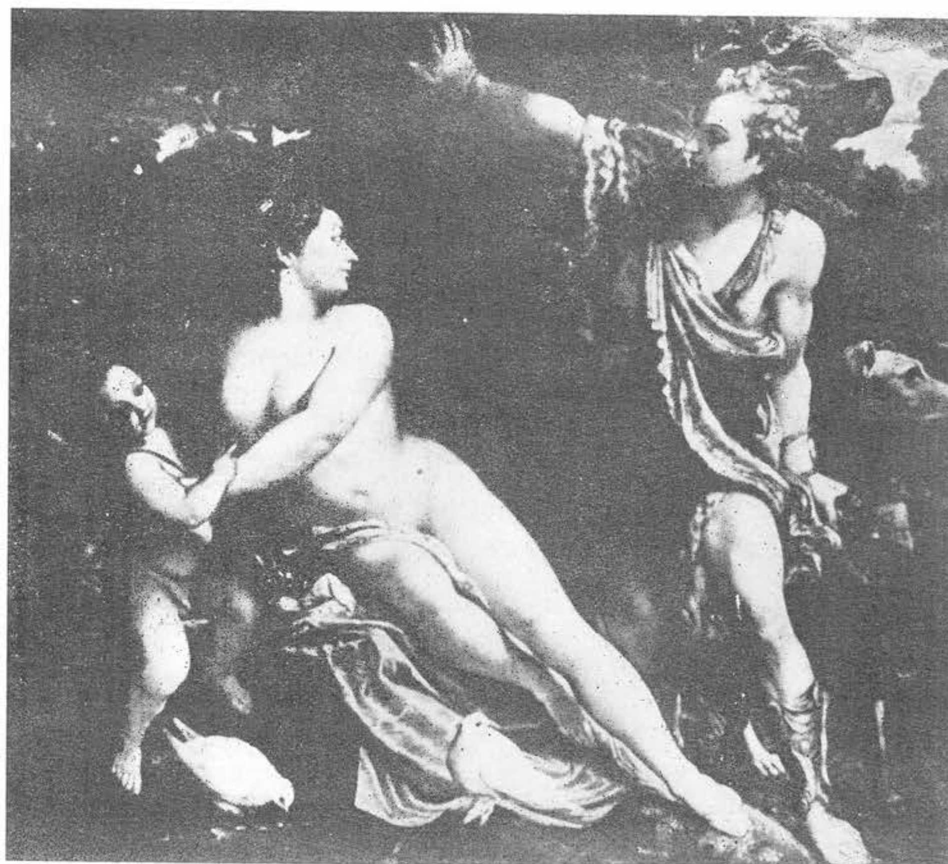
În interpretările poetice și speculațiile filozofice ale lui Lomazzo, frumusețea este legată de formele flăcării, deoarece aceasta evocă mișcarea în care rezidă spiritul vieții, iar artistul găsește în ea atît „furia", cît și „grația". Principiul mișcării formelor a avut drept consecință justificarea estetică a deformațiilor corpului, disponibil de a urma, fără nici o rezistență, traseele compoziționale care formează, de cele mai multe ori, rețele ornamentale complicate. Deformația, care fusese căutată ca unul din mijloacele expresive de către Leonardo, cîștigă în Manierism orientări sistematice, fie înspre supradimensionare și gigantism, fie spre monstruozitate, ciudățenie sau bizarerie. Astfel, căutarea unei „frumuseți groaznice" a dus la creația celebrului parc din Bomarzo (atribuit lui Bartolomeo Ammannati), populat de animale fabuloase și monștri giganți. Ingeniozitatea formală, apreciată ca o valoare în sine, a dus la părăsirea simplității construcției formelor cu organizarea lor compozițională, și la căutarea extravagantului și artificialului, în locul armoniei, proporției și ordinii. În acest mod, forma umană devine vocabularul unui limbaj fără nici o legătură cu conținutul expresiv, justificînd aprecierea peiorativă de formalism atribuită Manierismului, ceea ce a stimulat inventivitatea, imaginația și capacitatea creatoare, care trec înaintea reprezentării realității. După Federico Zuccari, „vizualul și realitatea obiectivă" trebuie înlocuite cu „lucrurile care sînt de văzut numai în fantezie"*.

Estetica manieristă a lui Zuccari apare ca o dezvoltare a esteticii ideilor neoplatonicianului Marsilio Ficino. Ideea platonică devine la Zuccari un „concetto" sau un „disegno interno", iar desenul după natură, „disegno naturale", nu este decît o etapă pregătitoare pentru o artă expresivă, bazată pe ceea ce numește el „disegno artificiale". Efectele miraculoase ale artei „artificiale" constituie adevărata „pictură frumoasă", care este superioară aceleia „simplă, naturală". După Zuccari, cu cît arta înșeală mai mult, cu atît este mai desăvîrșită. De aceea, el laudă puterea de imaginație și invenție a unor creații antinaturaliste, cum sînt „grotescele" lui Rafael din camerele Vaticanului și cele ale elevilor săi, Giovanni da Udine și Pierino del Vaga.

În aceste creații, care preluau motivele decorațiilor Antichității Alexandrine, Manierismul reedita ideea de împreunare a contrariilor (om, animal, plantă, ornament liniar) și a expresiei dezintegrării, ilogice și paralogice. Monstruozitatea și dezintegrarea, precum și negația organicului structural, normal, cîștigă în grotești o legiferare aparent rațională. Iraționalismul și Antinaturalismul Manierist au avut o contraparte în anumite tendințe manieriste contrarii, de accentuare a construcției formelor și de afirmare



* F. Zuccari, *L'ideea de' Pittori, Scultori ed Architetti*, 1607.



Carracci
Întîlnirea
lui Adonis
cu Venus,
Muzeul de Istoria
Artelor, Viena

ostentativă a principiului lor rațional. Aceste forme, care reprezentau pentru D ü r e r schițele geometriei constructive ale figurilor, au devenit, la elevul său E r h a r d t S c h o e n și la italianul L u c a C a m b i a s o, adevărate desene cubiste de roboți. Acestea erau, ca și invențiile „artificiale" ale lui B r a c e l l i, curiozități sau „bizzarrerie", cum au fost numite manechinele reprezentînd dansatori și jucători sau cavaleri construiți din linii, cuburi și sfere.

Mai puțin cunoscute, dar nu mai puțin semnificative au fost procedeele manieriste ale deformațiilor sau „anamorfozelor", obținute prin efecte de perspectivă sau prin modificări ale unghiului de vedere asupra formelor din natură. Jocurile plastice au avut de cele mai multe ori un caracter de rebus. Ele reprezintă un „secreto" sau o metaforă, cum sînt tablourile lui G i u s e p p e A r c i m b o l d i, pictorul suveranilor Habsburgi, protejatul împăratului R u d o l f a l I I - l e a, de la curtea din Praga, care a pictat portrete din vegetale și fructe („Cele patru anotimpuri" și „Portretul Împăratului Rudolf", ca grădinar, alcătuit din zarzavaturi). Portretele, ca și alegoriile sale extravagante, erau în același timp și o ilustrare a ideilor magice asupra unității secrete a lucrurilor deosebite, un simbol al doctrinelor esoterice asupra unității lumii („concordia discors"). O altă direcție a metaforismului arcimboldesc a fost aceea a „peisajelor antropomorfe", în care formele pot fi citite ca elemente ale unui peisaj sau ca înfățișări omenești. Posibilitățile percepției dublului sens al formelor sînt în aceste tablouri metafore ale ideii metamorfozei lucrurilor naturale.



Bunel cel Tînăr,
Doamnă la toaletă, Dijon

Operelor metaforice și emblematice ale inteligenței se adaugă în Manierism cele care aparțin domeniului ilogicului sau alogicului, al zonelor infraconștiente și inconștiente, ale visului și halucinației. Astfel au fost peisajele fantastice și viziunile catastrofice ale straniului artist D e s i d e r i o M o n s u, care a lucrat în Roma și Napoli între 1600 și 1650. Ca și în Suprarealismul secolului al XX-lea, imaginile onirice și delirante însemnau eliberarea subconștientului, oprimat sau eliminat din viața spirituală a Clasicismului care, teoretic cel puțin, a considerat arta ca un fenomen rațional și a căutat să transpună toate manifestările ei în zona clară a conștiinței. Dezlănțuirea subconștientului a adus în mod inevitabil la suprafață motivele ascunse ale sexualității și erotismului, care au înclinat, atît în Manierismul din literatură, cît și în arta plastică, spre fantastic și echivoc sau pervers și obscen. În plastica manieristă tîrzie, apare frecvent ilustrarea miturilor erotice cu temele: Leda, Licornul, Narcis, tratate cu o libertate și fantezie fără precedent.

În paralelismul pe care teoreticianul Manierismului G. R. H o c k e încearcă să-l stabilească între arta acestei epoci și arta secolului al XX-lea, sînt desprinse o serie de motive comune, printre care cele mai importante rămîn: sondajul necunoscutului misterios, al profunzimilor și indefinitului existenței, exprimabil numai pe calea metaforică, emblematică sau abstractă, afirmarea ingeniozității și puterii creatoare umane, care se substituie reproducerii naturii, și evaziunea în lumea visului și a zonelor infraconștiente ale psihicului. Arta Manierismului a fost creația unor artiști intelectuali rafinați, a unor naturi problematice cu manifestări legate de structuri psihice situate la limitele normalității. Printre motivele acestor structuri au fost relevate: anxietatea, labilitatea mare și prăbușirea afectivității, supraexcitabilitatea, introversiunea și autismul. P a r m i g i a n i n o a murit nebun, R o s s o s-a sinucis în urma unui incident avut cu discipolul său P e l l e g r i n i, P o n t o r m o, numit de V a s a r i „un uomo fantastico e solitario", a fost un zbuciumat și un anxios, după cum reiese și din jurnalul intim scris în ultimii ani ai vieții, B r o n z i n o, elevul său, a fost un intelectual rafinat, cu o cultură excepțională, fantezia lui A r c i m b o l d i a atins ciudățenia și

extravaganța protectorului său, „saturninic", împăratul Rudolf al II-lea, care a murit dement.

Manierismul Istoric, care a durat o perioadă de aproape o sută de ani, a fost un fenomen cultural complex, cu numeroase manifestări și curente, reprezentînd aspecte variate ale aceleiași tendințe anticlasice. Începuturile Manierismului sînt legate de artiștii toscani Pontormo, Rosso și Beccafumi.

Pontormo Iacopo se formează sub influențele contradictorii ale lui Leonardo, Michelangelo și Dürer, a căror artă a cunoscut-o prin gravuri. Această din urmă influență care aducea tendințele expresioniste nordice a fost văzută de Vasari ca „un atentat împotriva manierei italiene". În opera sa cea mai cunoscută, „Coborîrea de pe cruce" (Santa Felicita, Florența, 1526), considerată ca una din operele capitale ale Manierismului, apar principalele caractere ale noii viziuni a omului. Proporțiile sînt alungite, iar mișcările, lipsite de naturalețe, contorsionate și impregnate de o grație afectată, descriu trasee ornamentale, neliniștite. Figurile, care au o frumusețe și o tristețe bolnăvicioasă, sînt proiectate într-o lume imaterială creată de culorile transparente, contribuind prin armonia lor neobișnuită (roz, galben, violet, verde crud), la aspectul bizar al ansamblului.

În opera portretistică, Pontormo este creatorul tipului nou al înfățișării curteanului manierist, elegant, cu o ținută aristocratică și o expresie misterioasă („Alessandro de Medici", „Ugolino Martelli", „Francesco dell'Apole" — un adevărat Hamlet).

Rosso Fiorentino a cunoscut direct pe Michelangelo, ale cărui forme conveneau temperamentului său neliniștit și violent. În opera „Coborîrea de pe cruce" (Pinacoteca Volterra, 1521), apar îndrăznețele sale inovații ale viziunii omului, calificate de Vasari ca „diavolești", prin mișcările zbuciumate, „convulsive", prin expresiile neliniștite, formele tăiate în fațete cubice și coloritul violent. Influența lui Michelangelo se resimte, în afară de contorsionarea și serpentinarea mișcărilor, într-o supradimensionare a formelor și puterii expresive a omului și în îndrăzneala deformațiilor obținute prin unghiuri de vedere neobișnuite. Căutarea unei intensități expresive prin relațiile formei, spațiului și mișcării, fără justificarea valorilor unui conținut, apare ca un adevărat preludiu al formalismului manierist în opera „Moise apărînd fiicele lui Iethro".

Invitat de Francisc I la Fontainebleau, unde petrece ultimii zece ani, Rosso s-a făcut celebru prin decorațiile „Galeriei Francisc I" a castelului. Deși opera lui din acest ansamblu decorativ a fost mult modificată, i se atribuie totuși o importanță deosebită în dezvoltarea limbajului picturii franceze în secolele următoare. „Rosso a făcut pentru pictură ceea ce Ronsard a făcut pentru poezie. El a redactat primul cod alegoric și figurativ al unei societăți moderne, în care fabula antică se substituie complet cărților sfinte. Asediul Troiei prefigurează Franciada și cartușele cu Ceres și Proserpina, anunță alegoriile de la Versailles"*. În istoria reprezentării omului, noutatea adusă de el a constat în transpunerea figurilor proeminente ale societății timpului, sub forma personajelor mitologice. După cum arată Francastel, „Rosso a substituit exaltării virtuților unei familii sau principe, un limbaj mai adaptat noțiunii moderne de bun public, stat, colectivitate națională și virtuți comune. Lauda prințului este, la Fontainebleau, mai discretă, decît la Gonzaga în Mantua".

* P. Francastel, *Histoire de la peinture française*, Ed. Gonthier, Paris, 1955.




Goujon
Nimfe la fîntîna inocenților, Paris

B e c c a f u m i  D o m e n i c o, de origine sieneză, se formează sub influența lui R a f a e l și L e o n a r d o. El utilizează tehnica „sfumato" pentru a obține efectele stranii ale unei lumini lunare care învăluie formele omului și peisajului („Împărtășania Sfintei Caterina", Siena, 1514), și clarobscurul cu care creează atmosfera misterioasă a interiorului („Nașterea Fecioarei", Siena, 1543), sau a teroarei infernale („Infernul," din tabloul „Sfîntul Mihail", Siena). În afară de tonalitatea afectivă, de o stranie neliniște, creată prin mijloacele Luminismului, B e c c a f u m i urmărește efectele groaznicului și teroarei, prin expresia și mișcările corpului uman, în subiecte asemănătoare unor viziuni apocaliptice („Moise sfărîmă tablele legii", Pisa, 1538; „Pedeapsa focului ceresc", Pisa, 1538).

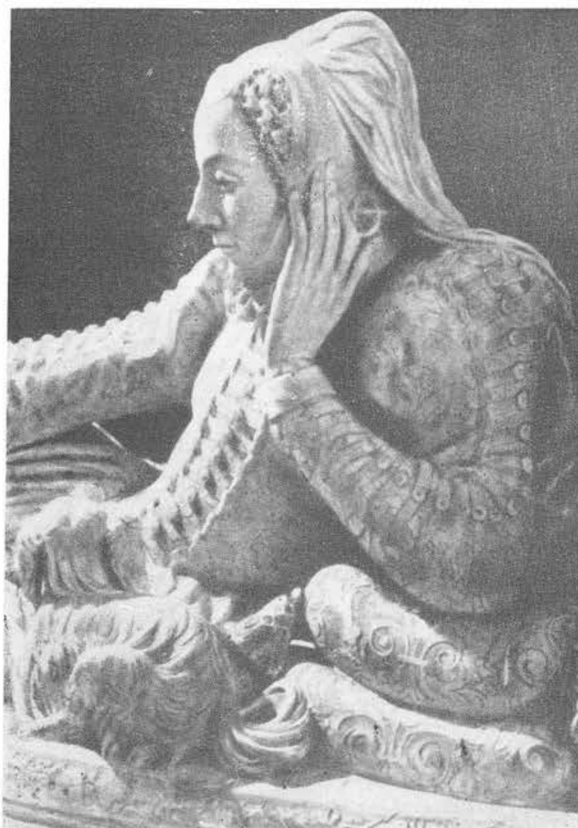
B r o n z i n o, elevul și colaboratorul lui P o n t o r m o, s-a făcut celebru prin portretele personajelor marcante ale societății curtene din secolul al XVI-lea („Cosimo I de Medici", Uffizi; „Eleonora de Toledo", Uffizi, 1545 etc.). Aceste portrete oglindesc tipurile organizatorilor vieții spirituale și ale creatorilor manierelor elegante, descriși de B a l d a s s a r r e  C a s t i g l i o n e în lucrarea „Il Cortegiano" (1529). Eleganța, distincția, ținuta aristocrată, poza manierată („Portret de tînăr", Colecția Frick, New York), găsesc un corespondent plastic în coloritul în tonuri reci și în expresia intelectuală abstractă a formelor corpului și a podoabelor costumului, devenite arabesc liniar.

G i u l i o  R o m a n o lucrează mai întîi sub conducerea lui R a f a e l, apoi, transpune cartoanele maestrului în „Camera incendiului" din Vatican, iar după moartea lui R a f a e l, execută bătăliile grandilocvente din „Camera lui Constantin". Opera sa, care dezvoltă maniera michelangelescă a lui R a f a e l („Sala giganților" din Palazzo del Te din Mantova), atinge registrele celei mai acute grandilocvențe, creînd ca și B e c c a f u m i o atmosferă de teroare, manifestată absurd prin figurile umane contorsionate și înspăimîntate. Această latură a Manierismului reeditează latura tragismului Antichității Clasice întruchipate în mitul lui Laocoon. Descoperirea statuii antice în 1506 a însemnat redescoperirea limbajului patetic al formei și expresiei corpului uman care, între arta lui M i c h e l a n g e l o și E l  G r e c o, a cunoscut gratuitățile și absurditățile expresiei groaznicului și teroarei manieriste.

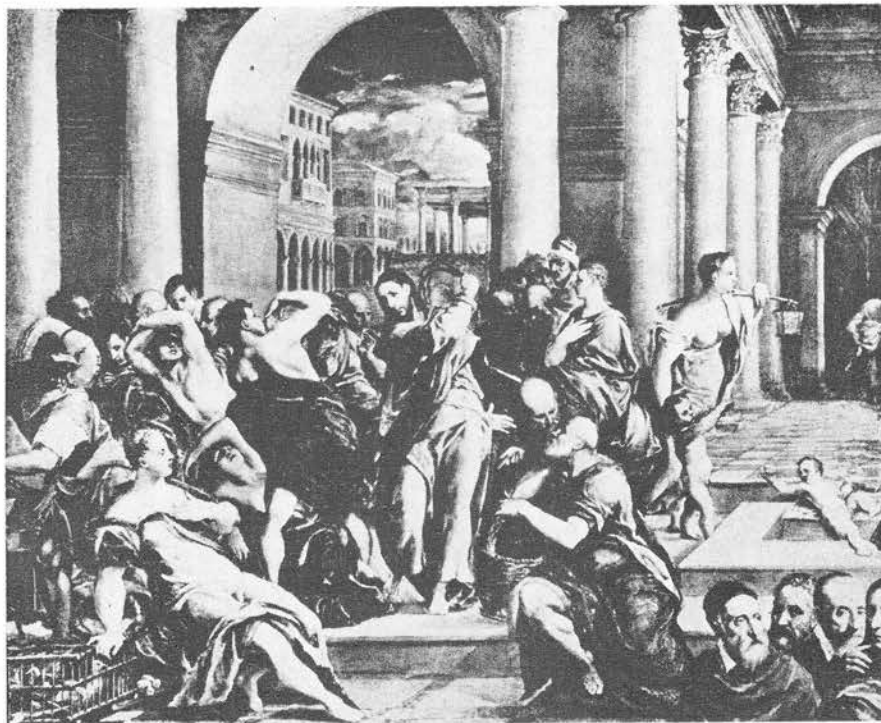
Teribilitatea se asociază în opera lui G i u l i o R o m a n o și în Manierism, în general, cu imaginația erotică. În același palat din Mantova, alegoria mitologică este pretextul reprezentării celor mai licențioase scene erotice („Nunta lui Psyché și Amor", „Iupiter și Olympia" etc.). Justificate de metaforismul literar și utilizînd tehnica iluzionistă, scenele erotice împinse pînă la obscenitate sînt introduse, prin opera lui G i u l i o R o m a n o, în decorul interioarelor private ale societății aristocrate. Ele nu sînt străine de motivele speculațiilor filozofice pe tema sexualității și de unele desene cu caracter licențios din opera lui L e o n a r d o d a V i n c i.

P a r m e s a n, zis P a r m i g i a n i n o, este considerat ca inițiatorul artei formulate într-un „concetto" spiritual nou, iar „Autoportretul" său, într-o oglindă convexă (1523), este socotit ca un adevărat manifest al Manierismului. Unele din principalele trăsături ale „modei noi" din pictură, ingeniosul, straniul, paradoxalul, artificialul, arbitrarul, jocul formal gratuit, erau anunțate deja în acest autoportret. În formația lui P a r m i g i a n i n o se întîlnesc grația și dulceața lui C o r r e g g i o, monumentalitatea lui M i c h e l a n g e l o și coloritul lui S e v a s t i a n o d e l P i o m b o. Sinteza originală — Parmigianinismul — este o nouă viziune a frumuseții, în care grația este unită cu eleganța și monumentalitatea formelor. Canonul alungit al corpului și mișcările șerpuitoare dau figurilor sale maiestate și amploare, însă le imprimă, în același timp, o instabilitate și o stranie afectare („Madona cu trandafirul", Dresda, 1528—1530; „Madona cu gîtul lung", Pitti, Florența, 1535). Sensibilitatea acută a pictorului se manifestă în melancolia dulce a copiilor sau a îngerilor adolescenți asexuați, ca și în figurile enigmatice ale madonelor care privesc în jos, izolate într-o lume de vis. Senzualitatea artei lui C o r r e g g i o este transpusă de P a r m i g i a n i n o într-o atmosferă pură, intelectuală. În portret, a imprimat figurilor trăsăturile propriului său temperament: ținuta distantă, aristocratică și strania înfățișare a melancoliei, introversiunii și autismului schizofreniei. („Portret de tînăr", Hamptoncourt; „Anteu", Muzeul Național, Napoli).

P r i m a t i c c i o F r a n c e s c o este considerat ca un adevărat continuator „ideal" al operei lui P a r m i g i a n i n o, deși se formează la Mantova cu G i u l i o R o m a n o. P r i m a t i c c i o a fost unul din întemeietorii școlii din Fontainebleau, colaborator mai întîi și apoi continuator al lui R o s s o (din 1540), în marea operă decorativă a Castelului din Fontainebleau. Arhitect, sculptor și pictor, furnizează



Pilon
Valentina Balbiani



El Greco
Izgonirea
din templu,
Institute
of Fine Arts, Mineapolis

desene și conduce echipele de decoratori, sculptori și arhitecți ai curții, asigurînd unitatea artistică și artizanală a lucrărilor. Operele sale autentice sînt puțin cunoscute, din cauza numeroaselor restaurări, însă importanța sa în pregătirea programului artistic al Clasicismului din timpul lui Ludovic al XIV-lea a fost considerabilă. El a adus din Roma mulajele celor mai vestite statui antice, înființînd un atelier de turnătorie în bronz și apoi un adevărat muzeu la Fontainebleau.

Unul din colaboratorii săi de la Fontainebleau, Niccolo dell'Abbate, continuă stilul elegant și rafinamentul senzual al lui Primaticcio („Salvarea lui Moise din apă" Luvru), și-l dezvoltă în direcția fantasticului, diformului și expresivului căutat („Prăbușirea Sfîntului Pavel", Viena).

Manieriștii romani cei mai cunoscuți au fost imitatori ai artei lui Michelangelo (Tibaldi Pellegrini) și a lui Rafael (Barocci Federico). Tadeo și Federico Zuccari s-au făcut cunoscuți ca mari decoratori. Federico a fost și unul din teoreticienii Manierismului (prin tratatul „Ideea", 1607) și fondatorul uneia din primele academii particulare de desen.

Spiritul artei manieriste pătrunde în Franța în timpul domniei lui Francisc I, prin artiștii italieni, invitați la Fontainebleau. Influența hotărîtoare în modificarea viziunii omului au avut-o marii decoratori ai castelului regal, Rosso și Primaticcio. „Italienismul", dominant în prima jumătate a secolului, primește mai tîrziu un accent particular, datorit aportului francez constînd în dezvoltarea laturii eleganței aspectului corporal, a unei senzualități rafinate în tratarea subiectelor mitologice și a cultivării valorilor decorative. Noul limbaj figurativ, în care realitatea este transpusă într-o Antichitate imaginară, uzează de canonul alungit al corpului, derivat din arta lui Parmigianino, și fixat la un moment dat în „Tratatul de pictură" al pictorului Jean Cousin.

Idealul societății curtene franceze din secolul al XVI-lea în privința înfățișării omului este realizat în alegoriile mitologice ale „Maestrului Florei" („Triumful Florei", Zürich; „Nașterea lui Cupidon", Metropolitan Museum, New York, situate către anii 1540—1560), în cele de un Simbolism abstract, obscur, cu referințe la serbările curtene, pictate de Antoine Caron („August și Sibila din Tibur", Luvru; „Astronomii studiind o eclipsă", Londra), precum și în operele de o senzualitate rafinată din timpul regenței Caterinei de Medici („Diana la vînătoare", Luvru; „Venus și Amor" și „Diana la baie", Rouen; „Portretul Duceselor d'Estrées" și „Portetul Duceselor de Villars", 1594).

Alături de marile subiecte mitologice, una din creațiile importante ale secolului al XVI-lea în Franța au fost portretele. Ele îndeplineau funcția documentară a fotografiei moderne, iar mirajul exercitat de înfățișarea și ținuta societății aristocrate, care le-a inițiat, a creat o adevărată modă a portretizării și colecționării de portrete. Cele mai prețioase colecții sînt schițele în creion de pe viu, executate în vederea compozițiilor portretelor definitive. Ele au fost apreciate și de contemporani, determinînd creația genului de desen studiat al fizionomiei, cu indicația sumară a corpului și costumului, care au fost banalizate adesea prin copii făcute de artiști de mîna a doua, pentru amatorii de albume, dar care s-au impus ca o nouă viziune estetică a omului.

Maeștrii acestui gen de portret au fost Jean Clouet, pictorul lui Ludovic al XII-lea, apoi pictor oficial și „valet de chambre" al lui Francisc I, și fiul său, François Clouet, care preia funcțiunile tatălui său după 1541 și le păstrează pînă la moarte (1572), sub Henric al II-lea, Francisc al II-lea și Carol al IX-lea, precum și emulul acestuia, Corneille de Lyon. Puținele opere atribuite cu siguranță lui Jean Clouet, printre care și cunoscutul portret al lui „Francisc I călare" (Uffizi, 1540), au calitățile și defectele unor miniaturi: insistența asupra detaliilor, aprecierea podoabelor și ornamentelor costumului, urmărirea efectelor decorative prin arabescul linear și coloritul „à plat". Viziunea miniaturală a acestor portrete iese mai bine în evidență prin comparația cu cele ale contemporanului său Holbein, care a călătorit în Franța în 1524 și a cunoscut probabil desenele sale. Mai cunoscute și mai apreciate sînt astăzi creioanele celorlalți doi portretiști, François Clouet și Corneille de Lyon. Fără simplitatea, monumentalitatea și forța de caracterizare atinsă de Holbein în desene, ei sînt considerați ca principalii creatori ai stilului internațional al portretelor în creion, care au impus, odată cu moda și manierele tipurilor gentilomilor portretizați, și o anumită factură estetică durabilă, aceea a schiței de portret de pe viu. Numeroși anonimi, vreme îndelungată în Franța și în întreg apusul Europei, au gravitat în orbita acestei viziuni, iar în secolul al XIX-lea, portretele în creion ale lui Ingres sînt tributare într-o largă măsură aceleiași estetici.

Școala din Fontainebleau a cunoscut o glorie deosebită în sculptură, prin contribuția originală adusă manierei italiene de către reprezentanții săi, Jean Goujon, Ligier Richier și Germain Pilon.

Jean Goujon a suferit la început influența lui Primaticcio în ceea ce privește concepția corpului uman. Canonul excesiv de alungit, grația și eleganța afectată care au marcat această influență în opera sa (Jubé-ul din Saint-Germain-l'Auxerrois) au făcut să i se atribuie lucrarea unui anonim, „Diane d'Anet", situată în jurul anului 1550. Prin studiul anticului, a cărui posibilitate o creaseră mulajele aduse din Roma de către Primaticcio, lucrările lui Jean Goujon, păs-



El Greco
Apostol, Toledo

trînd acelaşi canon alungit, cîştigă o eleganţă mai măsurată. Astfel sînt „Nimfele" din basoreliefurile care împodobesc „Fîntîna inocenţilor" din Paris (terminată în 1549), ale căror mişcări graţioase sînt subliniate de draperiile subţiri, mulate pe formele anatomice suple şi elegante. O senzualitate dulce se desprinde din aceste figuri feminine ca şi din „Cariatidele" Luvrului, executate sigur după un mulaj al uneia din „Korele" Erehteionului (după cum stipula contractul), însă modificate în interpretarea artistului.

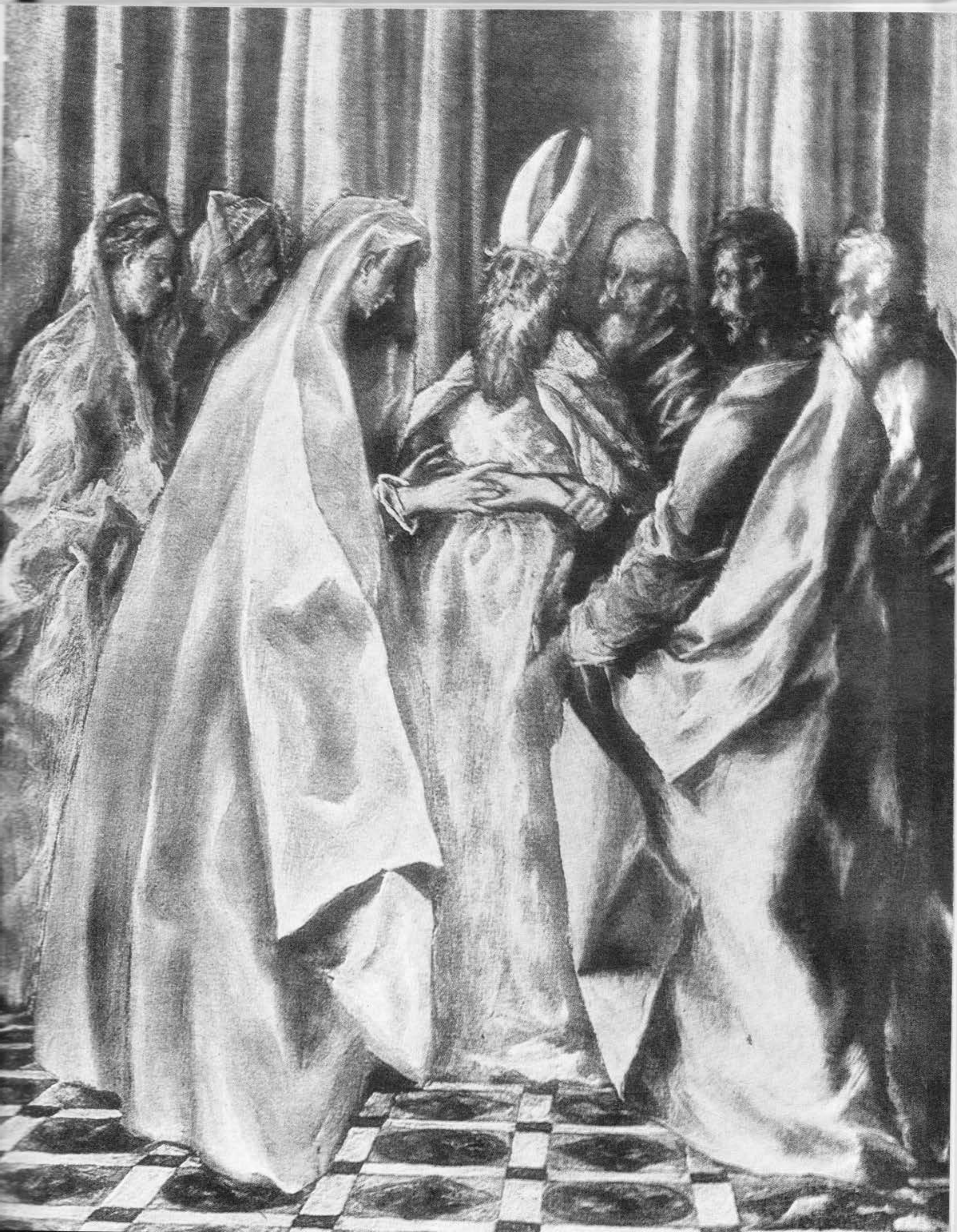
Ligier Richier este cunoscut prin opera declamatorie „Scheletul" din Bar-le-Duc, care decorează mormîntul ducelui René de Châlons (către 1550). Lucrarea reînnoieşte tema mai veche a scheletelor, simbolizînd moartea, prezentată aici, mai aproape de forma unui oribil cadavru în putrefacţie.

Germain Pilon este legat de viziunea manieristă a formelor, în opera sa de tinereţe, „Cele trei Graţii" (Luvru). Sculptor de monumente funerare, Germain Pilon excelează îndeosebi ca portretist („Bustul lui Henric al II-lea" şi portretele din statuile funerare ale Cardinalului „René de Birague" şi ale soţiei sale „Valentina Balbiani"). În acestea din urmă, vechea tradiţie a „gisants"-ilor este reluată în noua formă a reprezentării personajului defunct într-o atitudine instantanee, plină de viaţă.

Printre manieriştii influenţaţi de şcoala de la Fontainebleau poate fi numărat şi Benvenuto Cellini, care a fost de două ori în serviciul regelui Francisc I (în 1537 şi în 1540—1545). Relieful „Diana" destinat unei porţi a Castelului Fontainebleau, datînd din 1543—1545, adoptă idealul graţiei şi eleganţei corpului feminin al Şcolii din Fontainebleau, exagerînd alungirea proporţiilor.



El Greco, Logodna Fecioarei, Muzeul de Artă al R.S. România, Bucureşti ▶



Mişcarea manieristă coincide şi cu creşterea interesului artiştilor pentru anatomie, şi lărgirea cunoştinţelor ştiinţifice asupra corpului, odată cu apariţia, în secolul al XVI-lea, a primelor tratate de anatomie ilustrate. O influenţă reciprocă se produce între tendinţele manieriste şi viziunea ilustraţiei anatomice. Înclinaţia manieristă spre bizar, ciudat, înspăimîntător, groaznic, a găsit răsunet în forma de prezentare a demonstraţiei anatomice, iar pe de altă parte, anatomia, sub forma scheletelor şi preparatelor de disecţie, a alimentat imaginaţia adeseori macabră a manieriştilor. Rosso Fiorentino, ilustratorul unuia din primele tratate de anatomie („Traité de dissection" de Charles Estienne, Paris, 1545) şi gravorul flamand Johann Calker, elev al lui Tizian, ilustratorul tratatului lui Vesalius (Bâle, 1543), au fost creatorii stilului pitoresc al ilustraţiei anatomice în care se oglindeşte tendinţa manieristă de a impresiona prin spectacolul extraordinar şi prin ostentaţia intelectuală.

Contemporanii marilor manierişti florentini, sculptorii Baccio Bandinelli şi Ludovico Cardi zis Cigoli, au fost creatorii primelor ecorşeuri ale Renaşterii, iar pictorul manierist Alessandro Allori, nepotul lui Bronzino, era desenator de planşe anatomice. Anatomia a constituit una din căile de întoarcere spre natură şi spre regăsirea formelor create de maeştrii din Cinquecento. Aceasta a fost direcţia dată învăţămîntului artei, organizat în secolul al XVI-lea în academiile particulare.

Prima academie cunoscută este cea înfiinţată la Bologna (1585—1586) de familia Carracci (Ludovico şi verii săi, fraţii Annibale şi Agostino). Doctrina acestei academii se împotrivea exceselor Manierismului, căutînd a obţine echilibrul formelor prin toate mijloacele posibile, prin studiul anatomiei şi perspectivei şi mai ales prin îmbinarea laturilor convenabile ale artei marilor artişti din generaţia precedentă (Rafael, Michelangelo, Tizian). Doctrina lui Agostino Carracci era pusă sub semnul recomandaţiei: „Calea teribilă deschisă de Michelangelo, adevărul natural al lui Tizian, stilul pur şi suveran al lui Correggio, perfecta armonie a lui Rafael". Lupta împotriva discuţiei manieriste a formelor prin procedeul Eclectismului şi al formulelor de şcoală a dus la rezultatele inverse ale sterilizării imaginaţiei şi invenţiei creatoare şi ale înţepenirii şi mecanizării formelor din arta academiştilor. Arta academiştilor bolognezi nu corespunde întru totul aprecierii peiorative, acordate Academismului şi Eclectismului. Fără să fie inovatori în domeniul formelor, academiştii bolognezi au fost artişti cultivaţi, cu o solidă formaţie profesională. Annibale Carracci a rămas în istorie prin decoraţiile Palatului Farnese din Roma.

Domenikos Theotokopulos, zis El Greco, este artistul care a ridicat la rangul unor valori estetice permanente caracterele anticlasice ale creaţiei artistice. De aceea, spre deosebire de artiştii veneţieni, Tizian, Veronese, Tintoretto, care au asimilat şi integrat tendinţele manieriste, El Greco este inclus în mişcarea manieristă, fiind însă considerat ca un artist care depăşeşte această tendinţă şi contribuie într-o largă măsură la formaţia Barocului*.

Originar din Candia, Insula Creta, se formează la Veneţia, în atelierul lui Tizian, apoi cunoaşte la Roma arta lui Michelangelo şi Rafael, şi a manieriştilor Zuccarri şi Salviati, copiind după ei, iar mai tîrziu, la Parma, după Correggio. Tendinţele manieriştilor spre abstracţiunea conceptuală se întîlneau

* L. Venturi, *op. cit.*, p. 250.

la El Greco cu cele venite din educația originară bizantină. Astfel, în arta sa, teribilele deformații ale corpului nu rămîn simple speculații formale sau căutări în direcția realizării unui nou concept al frumuseții, ci servesc valorilor conținutului, atingerii elevației spirituale către lumea transcendentală sau realizării viziunilor extatice. În arta lui El Greco, ca și în arta bizantină, forma, culoarea, compoziția, devin semne ale unui absolut spiritual, prin care elementele manieriste, folosite într-un sistem expresiv profund original, sînt ridicate deasupra condițiilor manierei și Manierismului. În formația sa venețiană, asimilează experiența lui Tizian și Tintoretto (în lucrarea „Izgonirea din templu," Minneapolis, 1572—1574, figurează ca participanți maeștrii săi spirituali: Tizian, Michelangelo, Giulio Clovio și Rafael). În 1577 se află în Toledo, orașul condus de preoțimea iezuită și de inchiziție, în timpul Sfintei Tereza de Avila și al imperialismului catolic al lui Filip al II-lea.



El Greco
Înmormîntarea Contelui d'Orgaz, Biserica Santo Tome, Toledo

Primele opere executate în Toledo sînt picturile altarului Bisericii San Domingo el Antiquo („Înălțarea Fecioarei", Chicago; „Sfînta Treime", Madrid; „Adorația păstorilor"; „Înălțarea lui Crist" Toledo). În aceste lucrări, El Greco păstrează amintirea canonului alungit al lui Parmigianino, asociindu-l cu caracterul gigantismului venit din arta lui Michelangelo și Tintoretto. Prezența materială a corporalității este păstrată și redată cu o mare stăpînire a ansamblului și detaliului anatomic, cu excepția cîtorva personaje fantomatice și a cetei îngerilor din „Adorația păstorilor" care anunță „viziunile halucinatorii" ale artei sale mai tîrzii. Lumina fulgurantă care pătrunde de-a lungul formelor, deformațiile racursiurilor îndrăznețe, agitația personajelor, dau acestor lucrări o intensă forță dramatică. Originalitatea concepției sale picturale începe cu expresionismul încă naturalist, din „Biciuirea lui Crist" (Toledo, 1579), pentru a ajunge la o deplină originalitate în cele două lucrări, comandate pentru Escorial și refuzate de Filip al II-lea, „Visul lui Filip al II-lea" (Escorial, 1580) și „Martiriul Sfîntului Mauriciu" (Escorial, 1581—1584). Acestea au fost primele reprezentări ale unor viziuni miraculoase, în care neverosimilul capătă o forță halucinatorică. Figurarea realistă a lumii supraterestre în compartimentele fantastice ale norilor și spiritualizarea personajelor terestre, supuse acțiunii luminii, alungirii și ondulațiilor deformante, dau visului putere de convingere și forță emotivă.

Expresivitatea neverosimilului a fost atribuită „nebuniei" artistului, iar deformațiile prin alungire, astigmatismului. În aceleași perioade ale viziunilor extatice, El Greco se manifestă ca un portretist cu o rară atenție în respectarea formelor și cu mare putere de pătrundere psihologică. Unul dintre primele portrete este cel al soției sale „Doña Geronima de los Cuebas" (Glasgow, 1578), frumoasa toledană,



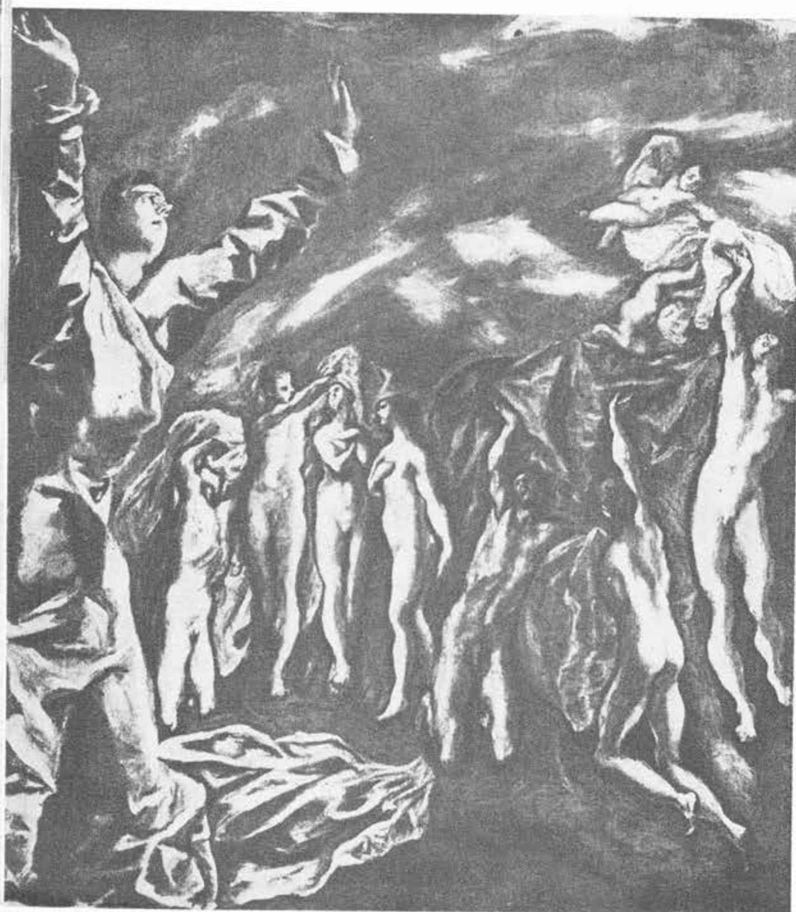
**El Greco**
Portretul marelui inchizitor Don Ferdinando Nino de Guevara, Metropolitan Museum, New York

a cărei înfăţişare a inspirat tipul fizionomiei feminine; acesta apare adesea în tablourile: „Sfînta Familie“, Toledo, Barcelona, New York, Cleveland (1592—1596), „Madona tronînd pe nori“ (Barcelona 1597—1599). În afară de friza de portrete ale nobililor care asistă la „Înmormîntarea Contelui d'Orgaz“, El Greco a fixat înfăţişarea fizică şi mai ales morală a cîtorva personalităţi, printre care şi a propriei sale persoane; remarcabile prin forţa lor expresivă („Portretul marelui închizitor Nino Di Guevara“, New York, 1600—1601), „Canonicul Diego Covarrubias“, (1604—1614), „Fray Hortensio Paravicino“ (Boston, 1609); „Autoportretul“ (New York, 1609). În lucrarea „Înmormîntarea Contelui d'Orgaz“ (Toledo, 1586), sînt unite calităţile de portretist ale lui El Greco şi forţa sa vizionară. Tranziţia între cele două lumi este insensibilă, datorită prezenţei încă materiale a personajelor cereşti, a unor deformaţii prin alungirea progresivă a corpurilor către zonele superioare şi, mai ales, prin organizaţia compoziţională, în arabesc, centrat pe schema treflă, ale căror linii le urmează corpurile personajelor, draperiile şi pînzele vaste ale norilor.

În perioada ultimilor treizeci de ani, arta lui El Greco este expresia unei exaltări religioase care atinge caracterul delirant şi halucinatoric, interpretat în exegeza operei lui drept „nebunie“. Este epoca operelor în care corpul uman este dematerializat progresiv pînă la aspectul unor plasme fantomatice: „Încoronarea Mariei“ (Chicago, 1603—1605); „Buna-Vestire“ (Madrid 1604—1612); „Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor“ (Budapesta, 1608—1614); „Vizitarea Fecioarei“ (Washington, 1604—1614); „Botezul lui Crist“ (Toledo, 1604—1614), sau alungit peste limită şi supus deformaţiilor ondulante, în flacără şi transpus în domeniul spiritualităţii pure (seria de apostoli şi sfinţi, de la „Sfîntul Iosif cu copilul“ (Toledo, 1597—1599) şi „Sfîntul Martin“ (Philadelphia, 1597—1599), la „Sfîntul Petru“ (1604—1610), Madrid, şi „Sfîntul Andrei“, colecţie particulară (1604—1610),

Tema profană, rară în opera lui El Greco, este tratată în acelaşi stil vizionar („Laocoon“, Washington şi Belgrad, 1606—1610) şi peisajul însuşi este pătruns de neliniştea şi tortura sufletească a artistului („Toledo“, în atmosfera stranie a unei furtuni, 1609—1610, şi „Vederea şi planul oraşului Toledo“, 1609, peste care planează apariţia unor personaje cereşti). Tehnica „non finito“ are în toate operele acestei perioade semnificaţia dramaticei depăşiri a materiei prin conceptul spiritual pe care a avut-o în epoca sa de bătrîneţe şi Michelangelo.

Prin forţa vizionară legată de elanul extatic religios, imaginea omului în opera lui El Greco devine simbolul spiritualităţii lui, depăşind cadrele tuturor sistemelor de figuraţie anterioare şi situîndu-se în afara istoriei.



El Greco
Deschiderea peceţii a cincea

# BAROCUL

## Estetica moralistă a Contrareformei. Cartesianismul și arta. Revolta contra genurilor

Sub denumirea generală de artă barocă este cuprinsă arta apuseană a secolelor XVII–XVIII cu „stilul baroc" al secolului al XVII-lea și „stilul rococo" al secolului al XVIII-lea.

Complexitatea condițiilor culturale și sociale în care s-a dezvoltat arta celor două secole și apariția unor personalități artistice diferite au creat tendințe artistice foarte diverse și chiar opuse, astfel încît epoca barocă unește în istoria artei o mare varietate de expresii, care pot fi încadrate numai parțial într-o unitate stilistică.

Sub raportul istoric, arta barocă este legată de mișcarea religioasă a Contrareformei, unind operele „angajate" în lupta de recîștigare a credinței, pe calea elocinței formelor și retoricii subiectelor. Prin conținutul său propagandistic, Barocul se opune formalismului manierist al secolului al XVI-lea iar, prin apelul la forțele iraționale și prin dezechilibrul formelor, este antiteza logicii și armoniei artei apogeului Renașterii.

Epoca de înflorire a Barocului corespunde, pe plan social, perioadei absolutismului și a politicii puterii centralizate a conducerii statului. În Franța lui Ludovic al XIV-lea, în care autoritatea bisericii este preluată de stat, arta exprimă prin pompa, fastul și luxul său, puterea suveranului. În acest scop, Barocul desfășoară forța sa de convingere prin concentrarea efectelor mai multor domenii artistice, ca în spectacolele de teatru, operă și balet, apreciate în același timp de societatea aristocrată curteană. Această concepție a esteticii spectacolului laic este cultivată într-o largă măsură și de arta pusă în serviciul bisericii cu aceeași amploare fastuoasă, grandoare și elocință. Artiști, regizori și decoratori, ca Bernini și Le Brun, dirijează în aceeași concepție artistică, marile construcții și complexe arhitecturale destinate glorificării puterii religioase sau celei statale. Eroicul și mitologicul din formele Simbolismului Social se întîlnesc cu pateticul și dramaticul expresiei sentimentelor religioase, urmărind în ambele direcții intensitatea efectelor. Sub dominația arhitecturii, sculptura și pictura capătă funcții decorative, își întrepătrund domeniile și își amestecă materialele, pentru obținerea unui efect vizual de ansamblu.

Barocul, privit ca exponent al factorilor sociali și culturali-istorici, are ca domeniu arta Italiei și a Spaniei din secolul al XVII-lea. În același timp, arta franceză îmbină tendințele baroce cu cele clasice. Doctrina Clasicismului Francez din secolul al XVII-lea, elaborată de Academia de Pictură de sub conducerea lui Le Brun, s-a constituit



Bernini
Cardinalul Scipione Borghese,
Vila Borghese, Roma

ca o reacțiune împotriva Barocului Italian. Principiile „imuabile" derivate din arta Renașterii și Antichității, prin care artiștii francezi și-au manifestat rezistența la invazia artei italiene, au condus la o adevărată artă barocă „de aparat", practicată de „artiștii regelui", în timp ce spiritul clarității și logicii clasice era reprezentat de arta lui Poussin, creată în afara Academiei și a Franței. „Epoca Clasicismului Francez" a fost în realitate o epocă de coexistență a tendințelor clasice și baroce (în pictură, conflictul s-a manifestat între adepții artei lui Poussin și cei ai artei lui Rubens).

Revolta împotriva unei arte pătrunse de principiile raționale, ale unei ordini ideale, ca aceea din pictura florentină, s-a produs, în numele izvoarelor senzuale ale artei, în plin Cinquecento cu teoriile asupra naturii iraționale a artei a unor teoreticieni, artiști sau literați, ca Pietro Aretino, Paolo Pino și Lodovico Dolce.

Către mijlocul secolului al XVI-lea, pictura venețiană, atît de diferită de cea florentină, începuse să se impună cunoscătorilor și gustului cercurilor mai largi ale amatorilor de artă. Nordul Italiei, străin de Umanismul Neoplatonician Florentin, se îndrepta, sub influența universităților aristoteliciene și a culturii arabe, mai mult spre aprecierea naturii și a datelor imediate ale simțurilor.

Artiștii venețieni au fost, pe de altă parte, niște practicieni geniali iar nu artiști savanți dublați de teoreticieni, de tipul lui Alberti sau Leonardo. Comentariile artistice au aparținut, în nord, literaților, ca Aretino, sau pictorilor mediocri ca Pino.

Aretino, în acord cu ideile sale despre o literatură vie, lipsită de pedanteria livrescă a toscanilor, admiră pictura lui Tizian și Tintoretto, realistă și eliberată de prejudecățile unui umanism antichizant. Sub influența ideilor lui Aretino, Lodovico Dolce publică „Dialogul asupra picturii" (1557), pe care-l intitulează „Aretino", iar înaintea sa, Pino se ocupă în „Dialogul" său (1548), nu de adevărurile „științifice" ale florentinilor, ci de rafinamentul senzualității, căutînd, spre exemplu, principiile alegerii celei mai frumoase femei. Adevărata pictură începe dincolo de ordine, în regiunile sensibilității și dincolo de perfecțiunea echilibrului static, în domeniul mișcării, ceea ce distruge abstracțiunea proporțiilor, vivacitatea și rapiditatea unui Tintoretto, spre exemplu, care devine un model de artă, prin „efectele" ei fericite, iar schița, în consens cu ideile și arta lui Leonardo, devine un simbol al libertății și al jocului înaripat al fanteziei. „Invenția", „desenul" și „coloritul" trebuie să servească expresia sentimentelor și aspectul vieții. Coloritul, îndeosebi, iar nu forma, este acela care dă iluzia vieții.

„Trebuie să ai totdeauna ochiul atent la tente — spune D o l c e, vorbind de arta lui T i z i a n—şi în special la acelea ale carnaţiei şi ale aspectelor patologice. Căci mulţi pictori fac cărnurile cu aerul de porfir, într-atît culoarea lor este dură. Şi umbrele, prea sălbatice, în cea mai mare parte, sfîrşesc în negrul pur. Mulţi fac cărnurile prea albe, mulţi, prea roşii. În ce mă priveşte, prefer o culoare brună, unui alb excesiv. Să nu se creadă că forţa coloritului constă în alegerea culorilor frumoase, a lacurilor, albastrurilor şi verzurilor frumoase, ci în modul în care se uzează de aceste culori . . . trebuie să te îndepărtezi, în primul rînd, de excesul în aplicaţie, care dăunează tuturor lucrurilor".

Condusă de pictura contemporanilor, critica de artă veneţiană ruinează definitiv conceptul „formei" florentine izolate în perfecţiunea ei şi îi promovează topirea în universul înconjurător, cu ajutorul modelajului, care este o chestiune de colorit. Criza Umanismului Florentin este astfel legată şi de o criză a clarobscurului şi a clarităţii formei. Teoreticieni ca P a o l o P i n o nu au încă curajul lichidării totale a vechilor concepte toscane, de aceea recomandă încă unirea desenului lui M i c h e l a n g e l o cu coloritul lui T i z i a n, deschizînd astfel porţile Eclectismului şi ale lichidării personalităţii artistului.

În această direcţie, teoria artistică a istoricului pictor G i o r g i o V a s a r i* reprezintă un pas în plus: „Măreţia artelor, naşte la unul, din aplicaţie, la altul din studiu, la unul din imitaţie şi la altul din cunoaştere şi ştiinţă". Mai importantă, prin consecinţe, a fost credinţa lui V a s a r i că se ajunge la artă, imitînd nu numai natura, dar mai ales „maniera" altuia. El însuşi, care se considera un literat, ca pictor şi arhitect imita maniera maestrului său M i c h e l a n g e l o. Această imitaţie a aspectului exterior al unui stil a format esenţa Manierismului.

V a s a r i şi, pe urmele lui, toţi criticii de artă au considerat că arta timpului său a atins o culme prin arta lui M i c h e l a n g e l o, dincolo de care nu poate decît să decadă, iar dincoace nu este decît o perfecţionare treptată. Renaşterea Italiană este şi astăzi judecată cu măsura instituită de V a s a r i. Vorbind despre cele trei epoci ale Renaşterii, corespunzînd secolelor XIV, XV şi XVI, V a s a r i scrie: „În prima epocă şi cea mai veche, s-au văzut aceste trei arte foarte departe de perfecţiunea lor; cu toate că au fost unele lucruri bune, acestea au fost însoţite de atîtea imper-

* V a s a r i, „*Viaţa pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor*", 1550 şi 1568.



Bernini
Extazul Sfintei Tereza, detaliu, S. Maria della Vittoria, Roma

fecțiuni, încît această epocă nu merita prea multe laude. În a doua, se vede foarte bine că operele s-au ameliorat mult, în ceea ce privește invenția și în desenul care este mai sigur*, cu o manieră mai bună și cu mai multă aplicație...

Dar cine va avea curajul să spună că, în acest timp, s-a găsit vreun artist care a fost perfect în toate și care a împins lucrurile la stadiul în care se găsește astăzi, în ceea ce privește invenția, desenul și coloritul? Acest elogiu, desigur, revine celei de-a treia epoci, în cursul căreia se poate spune cu certitudine că arta a făcut tot ceea ce era posibil să facă un imitator al naturii și că aceasta a urcat atît de sus, încît trebuie să ne temem că ea coboară".

Prin aceasta, poziția critică a lui Vasari este un regres față de Ghiberti, care a crezut în valorile absolute (și deci anistorice) ale anumitor personalități artistice. Astfel, Vasari reproșează lui Giotto că a făcut ochii migdalați în loc să-i facă rotunzi, și numai mai tîrziu, în ediția „Viețile" din 1568, recunoaște picturii venețiene dreptul de a sta alături de Michelangelo. De asemenea, pe cînd în ediția din 1550, considera că Rafael a evoluat, de-a lungul scurtei sale vieți, spre perfecțiunea lui Michelangelo, de care s-a apropiat în decorația ultimelor „stanze", mai tîrziu a recunoscut echivalența calităților și defectelor celor doi artiști, în ceea ce privește, nu numai redarea corpului gol, dar și a perspectivei, invenției și draperiilor. „Rafael, considerînd aceste lucruri, se decisese, deoarece nu putea depăși pe Michelangelo în nud, să-l egaleze și chiar să-l întreacă în alte lucruri".

Cu aceste aprecieri, Vasari depășește vederile criticii renascentiste, pășind spre o apreciere modernă a valorii și diversității personalităților artistice: „Fiecare trebuie să se mulțumească să facă numai lucrurile pentru care se simte dotat de instinctul natural și să nu dorească, prin emulație, să atingă ceea ce natura nu-i permite, pentru a nu se aventura în zadar și adesea spre rușinea și în detrimentul său". Sub influența lui Aretino poate, Vasari, manieristul, denunță pericolul Manierismului și recunoaște, în cele din urmă, perfecțiunile de ordin diferit ale lui Michelangelo și Rafael. Nu totdeauna „gustul" său, educat în spirit florentin, poate să recunoască valoarea unor artiști ca, de exemplu, Correggio, Giorgione și Tizian, ale căror lucrări nu le poate califica.

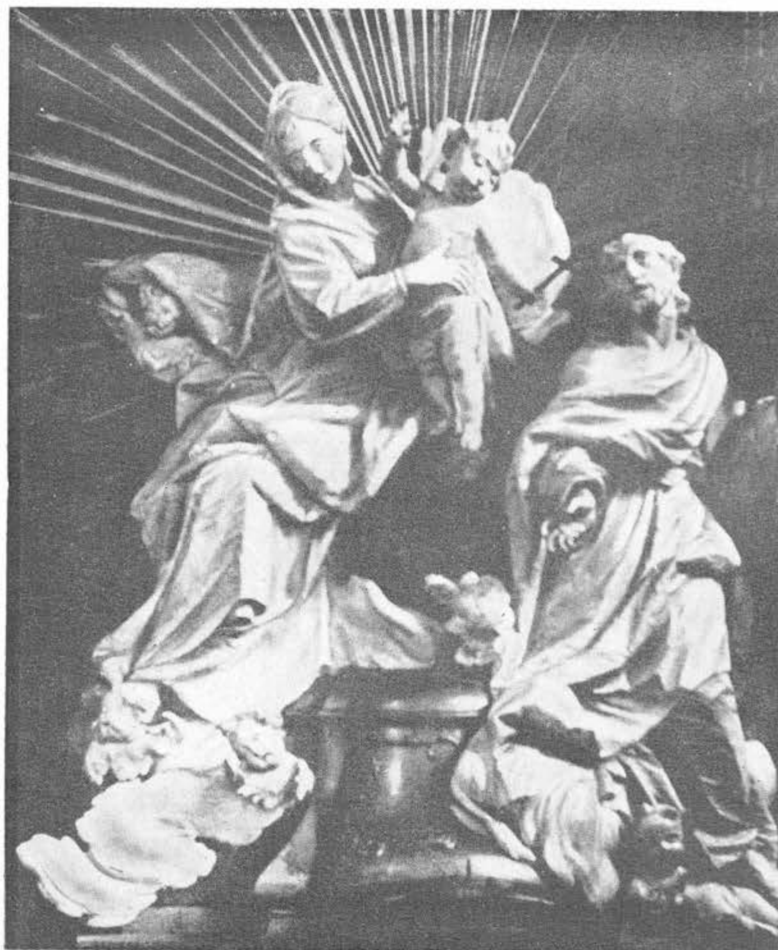
Teoriile estetice ale arhitecturii Renașterii nu au căpătat nici pe departe avansul teoriei celorlalte arte. Cele patru tratate de arhitectură ale Cinquencento-ului: al lui Serlio, Vignola, Palladio și Scamozzi, se mențin la teoriile lui Vitruvius asupra arhitecturii Antichității. Cel mult, ele reflectă problemele practice și sociale ale timpului lor. Serlio, prin influența franceză, este singurul care îndrăznește unele abateri de la rigoarea clasică, postulînd varietatea arhitecturii prin combinații noi de elemente arhitectonice pe care încearcă să le justifice, nu estetic, ci psihologic, prin noțiunile vagi de solid, dulce, delicat etc.

În Palladio, nu se găsesc decît ideile lui Vitruvius, Alberti și Vasari, cu toate că el a dat ordinelor clasice o înfățișare venețiană, fără o justificare teoretică.

Artiștii cei mai înclinați spre teorie și teoretizarea propriei lor arte au fost manieriștii. Teoreticianul de frunte al acestei direcții artistice a fost pictorul lombard Gian

* Vasari nu se referă la perfecțiunea desenului în sine, ci la abilitatea de a inventa istorii cu ajutorul desenului.

P a o l o  L o m a z z o, cu lucrarea sa „Tratat despre arta picturii" (1584). Aceasta cuprinde trei părţi: teoretică, practică şi iconografică. Teoria lui L o m a z z o porneşte de la concepţia ameliorării imitaţiei prin „idee", pentru a ajunge la o supraestimare a rolului ideii, care „corijează" natura, şi la o apreciere a formei în sine, recunoscînd o frumuseţe fără natură (extranaturală), ca şi o natură fără frumuseţe. Astfel, frumuseţea este o „manieră" de a vedea, nu o imitaţie. Geometria nu este o metodă constructivă şi modalitate de interpretare a realităţii, ci o entitate în sine dotată cu frumuseţe. Nu numai forma se emancipează, dar mai ales mişcarea, care trebuie să fie „artificială", „serpentinată". Spre deosebire de teoreticienii Quattrocento-ului (A l b e r t i, L e o n a r d o), L o m a z z o nu vizează direct practica artei, ci speculaţiile filozofice asupra noţiunilor de formă şi mişcare.



Günther
Sfînta Familie, München

În secolul al XVII-lea, teoriile vizînd interpretarea naturii, care alcătuiesc substanţa esteticii florentinilor, cunosc o eclipsă în faţa avansului şi descoperirilor ştiinţei, purtată la un mare grad de rigoare de către un G a l i l e i. Doctrina artistică a naturii şi credinţa în cucerirea adevărului ştiinţific prin mijloacele artei, ca şi saţietatea de „artificiile" manieriste au condus artiştii, pe de o parte, către o reconsiderare a naturii, pe urmele lui C a r a v a g g i o, însă cu orientarea spre virtuţile culorii spre care s-au îndreptat marii artişti ai secolului al XVII-lea, R u b e n s, V a n  D y c k, V e l á z q u e z, R e m b r a n d t, pe de altă parte, spre considerarea celor mai bune „maniere" ale trecutului, în care au excelat eclecticii, C a r r a c c i, P i e t r o  d a  C o r t o n a şi alţi mari decoratori ai secolului al XVII-lea. Ei apreciau doctrina lui P i n o (1548), a unirii „desenului lui M i c h e l a n g e l o cu coloritul lui T i z i a n".

Barocul secolului al XVII-lea a fost îndeosebi legat de concepţia „moralistă" a artei, promovate, după Conciliul din Trente, de teoreticieni ca G i u l i o (1564) şi A m m a n n a t i (1582). Tratate, ca cel al cardinalului P a l l e o t i (1582), se străduiau să arate ceea ce este interzis artistului („De pictura sacra", 1634, de cardinalul F e d e r i c o  B o r r o m e o, şi tratatul iezuitului O t t o n e l l i, scris în colaborare cu marele decorator P i e t r o  d a  C o r t o n a, 1652). Arta moralizatoare a făcut în primul rînd să dispară prejudecata legată de aprecierea frumuseţii corpului gol şi să înceapă căutarea frumuseţii corpului drapat. În acelaşi timp, în care se pierde autonomia artei pentru scopurile moralizatoare şi retorice ale artei,



Staub
Inger, München

a apărut tendinţa înfăţişării scenelor dramatice şi uneori declamatorii ale suferinţelor martirilor, sub justificarea „catarsisului" aristotelician, obţinut prin efectul „durerii-bucuriei", cum a fost numită voluptatea particulară a acestei arte.

Pe de altă parte, sub influenţa raţionalismului cartezian, afecţiunile umane, privite ca o perturbaţie a spiritului, iar imaginaţia, ca o facultate seducătoare, au fost supuse unui intelectualism riguros, care găsea justificarea artei numai în regulile raţionale. „L'Art poétique" de Boileau (1674) reprezintă cadrul acestei estetici. În secolul următor însă, rigorismul cartezian este atenuat de filozofia senzualistă a unui John Locke (1690) şi de teoria percepţiilor clare şi difuze ale lui Leibniz (1684). Arta a început să fie văzută ca un domeniu distinct de cel al ştiinţei, domeniu al sensibilităţii, unde decide talentul, gustul şi plăcerea particulară, estetică. Zuccólo (în „Discursul asupra raţiunii numerelor în versul italian", Veneţia, 1623) atribuie judecata unei picturi, nu numai ochiului, ci unei „puteri superioare" care are o putere de pătrundere nativă, neînsoţită de forţa raţionamentului. Cu Pallavicino (în lucrarea „Despre bine", 1664), se pregăteşte estetica secolului al XVIII-lea, pentru care imitaţia naturii nu urmăreşte iluzia, ci verosimilul, suscitînd agreabilul sau jocul pasiunilor.

Secolul al XVII-lea a fost epoca încrucişării ideilor a două concepţii opuse: una promovată şi propagată de Academie, care avea originea în teoriile lui Bellori şi în practica artei lui Poussin, şi alta plecînd din Veneţia, fundată pe teoriile sensibilităţii ale lui Boschini şi, apoi, pe cele ale lui De Piles, la Paris. Gian Pietro Bellori s-a făcut celebru prin descrierea vieţii artiştilor contemporani lui („Viaţa pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor moderni", 1672). După părerea lui Bellori, care se ocupă nu numai de artiştii italieni, dar şi de cei francezi şi flamanzi, şi este cunoscut printr-o deosebită exactitate a descrierilor, Annibale Carracci este artistul care uneşte, atît tendinţele naturaliste reprezentate de Caravaggio, cît şi pe cele manieriste, reprezentate de Arpino. Manieriştii, după el, copiind pe alţii, nu fac decît opere bastarde, iar naturaliştii creează confuzii, îndepărtîndu-se de adevărul artei.

După Bellori, arta presupune o ştiinţă condusă de raţiune prin care este cucerit adevărul expresiei şi frumuseţea formelor. După Rafael, aceste daruri divine s-au mai întrupat în „restauratorul picturii", Agostino Carracci. Arta acestuia,

bazată pe teoria eclectică a acordului mai multor tendințe artistice, a fost mai mult un program critic, decît unul artistic. El recomanda desenul lui Michelangelo, proporțiile și armonia lui Rafael și culoarea venețienilor, în care a excelat Tizian, și a lombarzilor cu puritatea lui Correggio. S-a remarcat că una din confuziile fundamentale ale programului lui Carracci a fost identificarea cromatismului venețian, la care umbra și lumina erau în funcție de culoare, cu cel lombard, unde culoarea era o funcție a umbrei și luminii*. În acest mod au fost anulate posibilitățile maxime ale exploatării celor două direcții, ale coloritului și ale clarobscurului. Prin prisma acestor idei, Bellori critică pe Caravaggio pentru abaterile grave de la formele statuarei antice și pe Giorgione, pentru lipsa de desen, de invenție și de știință. Dominichino este un artist mai mare decît Rubens, care cade în vulgaritate, și decît Van Dyck, care este insuficient în compoziție și în desen.

O altă eroare a teoreticianului Eclectismului a constat în identificarea valorii religioase a tabloului, cu fastul și luxul reprezentării. De aceea, el condamnă pe Caravaggio pentru vulgaritate și nu înțelege pe Rembrandt, care a dus pe cele mai înalte culmi unirea frumuseții morale și a formei plebeiene. Aceasta nu l-a împiedicat pe florentinul Baldinucci, care s-a ocupat de problema pedagogiei artei în „Informații asupra profesorilor de desen" (1681), să considere pe Rembrandt „bizar, cu o manieră de linii fără contururi, nici interioare, nici exterioare, făcută din lovituri de pensulă libere sau suprapuse cu o mare formă de penumbră, fără obscuritate profundă".

Bellori a găsit justificarea multora din ideile sale în genialul pictor filozof Nicolas Poussin. Acesta a dat o mare importanță subiectelor nobile, care duc la „manière magnifique" și la „grand goût", în artă. Academia întemeiată în 1648 la Paris și Academia Franței din Roma, fundată în 1665 „pour se former le goût et la manière", au avut ca îndreptar arta și teoriile lui Poussin. Programul Academiei a fost întocmit de conducătorul ei, Le Brun „peintre du roi", și argumentat de teoreticianul său Felibien, în lucrarea sa „Entretiens sur les plus excellents peintres anciens et modernes" (1666).

Teoreticianul senzualismului, mai puțin cultivat decît adversarii săi raționaliști, a fost venețianul Marco Boschini. După părerea sa, susținută de gust, instinct și sentiment, perfecțiunea unică a fost atinsă de Tizian, Tintoretto și Veronese, reprezentanții de frunte ai școlii venețiene. El acordă întîietate culorii asupra desenului: „pictorul creează fără formă, chiar cu diformități adevărata formă aparentă". Cu această definiție a formei, care este o deformație a naturii pentru a găsi forma plastică, Boschini anunță programul modern al unui Manet sau Renoir.

Rigorismul preceptelor Academiei a fost zdruncinat prin faimoasa dispută între adepții lui Rubens și cei ai lui Poussin. Aceștia din urmă, împreună cu Academia, susțineau întîietatea desenului, a marilor subiecte și a marelui gust. Rubeniștii, în frunte cu teoreticianul Roger de Piles, în lucrarea sa „Abrégé de la vie des peintres" (1699), susțineau, dimpotrivă, virtuțile culorii. Disputa avea să împînzească cu încrucișarea argumentațiilor ei, mai bine de un secol. Rubens a fost pentru Roger de Piles, ceea ce a fost Michelangelo pentru Vasari. El a înțeles cel mai bine

* L. Venturi, *op. cit.*, p. 250.

faptul că valorile culorilor, tonurile, nu reproduc tentele colorate ale lucrurilor, ci le sugerează, invocînd afirmația lui Rembrandt că „este pictor, iar nu vopsitor". „Anticul e admirabil, scrie el, dar cu condiția de a fi tratat ca o carte, tradusă într-o altă limbă, în care este suficient să aduci sensul și spiritul, fără să te atașezi servil, cuvintelor". El apreciază pe Bruegel și se pronunță în termenii cei mai moderni despre peisaj: „dacă pictura este un fel de creație, ea dă semne și mai sensibile în tablourile cu peisaje, decît în altele. Peisagistul este obligat să specifice gustul și caracterul și să dea cu atît mai mult spirit operei sale, cu cît va fi mai puțin finită . . . și senzațiilor extraordinare să le dea adevărul și naivitatea naturii".

Sub raportul estetic, Barocul și Clasicul reprezintă două tipuri sau categorii formale, care pot fi situate în afara stilurilor istorice, naționale sau individuale. Barocul secolelor XVII-XVIII nu este astfel decît una din formele istorice ale modalității de reprezentare artistică opusă Clasicului. Unitatea tendințelor care pot fi privite ca anticlasice a făcut pe unii cercetători să înglobeze Barocului și Manierismul*. În acest mod, Barocul apare ca o mișcare artistică durînd de la sfîrșitul Renașterii și pînă la începutul Romantismului. Manierismul și Rococoul sînt considerate, în această concepție, ca începutul și declinul unei mișcări unice, cu trei etape.

Estetica secolului al XIX-lea și, în special, Wölfflin și Eugenio d'Ors, în baza unor criterii pur formale, au considerat Clasicul și Barocul ca modalități de reprezentare opuse și complementare, care apar într-o succesiune logică determinată de necesitatea evoluției interne a vizualității. Barocul succede Clasicului, ca o modalitate formală compensatoare, alternativă și periodică. În același spirit, însă fără a reduce istoria artei la o succesiune de epoci clasice și baroce, Focillon consideră Barocul ca o perioadă finală, de declin, prin dezechilibrul formelor, care apare în arta tuturor civilizațiilor, după ce a parcurs etapele primitivă și clasică**.

Caracterele anticlasice ale Barocului au fost legate în general și de ideea de inferioritate, exprimată chiar de termenul „baroc", utilizat în aceeași accepțiune peiorativă pe care a avut-o inițial termenul „gotic". Această apreciere perpetua prejudecata valorii absolute a artei clasice, al cărui model l-a alcătuit, pentru Clasicismul secolului al XVII-lea și pentru Neoclasicism, arta Renașterii Italiene de la începutul secolului al XVI-lea.

Făcînd abstracție de judecata de valoare și reținînd caracterele formale cele mai generale ale Barocului, pot fi cuprinse și alăturate, sub această denumire, operele foarte diverse în care se manifestă caracterele anticlasice (extinderea la pictură a noțiunii de Baroc ridică cele mai multe nelămuriri și contradicții; astfel au fost cuprinși în categoria Barocului artiști cu viziuni foarte deosebite, ca: Bernini, Caravaggio, Rubens, Velázquez și Rembrandt).

Wölfflin a exemplificat cele două modalități ale viziunii artistice și evoluția lor, prin trecerea de la arta Renașterii Italiene a secolului al XVI-lea la arta Barocului din secolul al XVII-lea. El a deosebit tipul clasic și baroc al viziunii, pe baza a cinci perechi de noțiuni formale, pe care le-a considerat ca avînd un maximum de generalitate. Analiza sa își păstrează valoarea, atît pentru înțelegerea diferențelor celor două moduri de exprimare, cît și pentru sesizarea unității generale a diversității manifestărilor baroce.

* M. Brion, *L'art à la mesure de l'individu* (din *René Huyghe, l'Art et l'homme*, Ed. Larousse, Paris, 1957—1958).

** H. Focillon, *op. cit.*, p. 314.

După W ö l f f l i n, arta clasică pune pe primul plan valoarea tactilă a formelor. În această viziune, numită plastică, obiectele sînt izolate în unităţi distincte, definite prin contururi şi exprimate plastic prin stilul linear. Arta barocă accentuează, dimpotrivă, aparenţa vizuală a lucrurilor, lipsa de precizie a limitelor şi contopirea lor într-o unitate. Această viziune urmează, în evoluţie, celei lineare. Arta clasică situează obiectele în planuri sau succesiuni de planuri paralele, care favorizează un maximum de vizibilitate a suprafeţelor. Arta barocă urmăreşte mişcarea în profunzime, pierzînd, împreună cu precizia contururilor, articulaţia clară a planurilor. Evoluţia se face de la reprezentarea plană la cea în profunzime, fără ca aceasta din urmă să fie legată de un progres în tehnica reprezentării spaţiului. În concepţia clasică, formele alcătuiesc un întreg închis. Formele închise sînt supuse rigorii canonice (proporţionale) şi tectonice (compoziţionale). Evoluţia se face către formele deschise ale Barocului în care apare „relaxarea faţă de canoane şi destinderea faţă de severitatea tectonică". În structura clasică, formele îşi păstrează o relativă independenţă în unitatea ansamblului. De la această multiplicitate sau pluralitate a formelor Clasicului, se trece la unitatea barocă, în care părţile sînt contopite într-un întreg continuu.

La aceste contraste între cele două tipuri de viziuni se mai adaugă, în cele din urmă, deosebirea dintre claritatea absolută a formelor Clasicului şi claritatea relativă a formelor Barocului. În viziunea picturală a Barocului, o importanţă deosebită o are mişcarea, atît în ceea ce priveşte alegerea motivului, cît şi în realizarea sa. Principiul dramaturgiei plastice găseşte în Baroc adevăratul său domeniu de manifestare. Corpul uman devenit un exponent al vieţii sufleteşti este animat de mişcări puternice atingînd uneori dramatismul teatral excesiv. Simbolica afectivă şi ideativă a mişcărilor corporale contribuie astfel, alături de echilibrul instabil al maselor compoziţionale, la crearea neliniştei şi tensiunii caracteristice viziunii baroce.

Atît considerarea Barocului sub raportul condiţionării cultural-istorice, care restrînge aplicaţia termenului la operele legate de obiectivele religioase şi monarhice, cît şi sub raportul estetic, în care semnificaţia sa este extinsă la opere foarte eterogene, nu epuizează varietatea concepţiilor şi expresiilor artei secolelor numite baroce. Arta propriu-zis barocă, italiană şi spaniolă, coexistă în acest timp cu arta realistă olandeză, iar pe de altă parte, aceasta este asociată, în timp, Clasicismului Francez.

# BAROCUL ITALIAN

Trecerea de la Manierism la Baroc este marcată în Italia prin părăsirea speculațiilor intelectuale și formale, ajunse la un apogeu al rafinamentului și artificialului, și întoarcerea la observația naturii, îndeosebi a expresiei stărilor sufletești prin mișcările corpului și figurii. Această schimbare de atitudine față de forma umană a fost legată de noua estetică a spectacolului avînd ca model opera și ceremoniile cultice inspirate din ea și, ca domeniu de aplicație preferat, scenele religioase care prilejuiau manifestările trăirilor subiective intense: extazul mistic, adorațiile, chinurile fizice și morale. Îndeosebi în acest din urmă domeniu, artiștii italieni întîlneau modelele Antichității Tîrzii care atinseseră perfecțiunea în direcția retoricii și dramatismului plastic.

Artistul Barocului care a explorat posibilitățile de exprimare, prin corporalitate, a unei întinse și nuanțate game sufletești, a fost Lorenzo Bernini. Înclinația spre naturalism și facilitatea exprimării se explică la Bernini prin influențele primite pe calea studiului și practicii restaurării statuilor antice. Cele două izvoare convergente către expresia forței fizice și a dramatismului expresiv se manifestă spectaculos în lucrările timpurii, din care fac parte grupul „Pluton răpind pe Proserpina" (Galeria Borghese, 1622), în care forța brutală și alura herculeană a lui Pluton contrastează cu delicatețea și suferința intensă a Proserpinei. Stăpîn pe cunoștințele de anatomie și avînd o mare abilitate tehnică, Bernini se încumetă să reprezinte instantaneul mișcării și expresiei forței („David lansînd piatra", Galeria Borghese), ca și nuanțele subtile ale anxietății și spaimei („Apollo și Daphné", Galeria Borghese, 1625).

Faima lui Bernini se datorește însă concepției spectacolelor plastice în care omul este participant, prin expresie, al unei scene sau acțiuni dramatice. Organizarea spațială după principiul naturalist al unei prezențe materiale reale, legătura cu arhitectura și sursa de lumină, pantomima ideativă și emoțională, draperia complicată, subliniind prin agitație tensiunea emoțională, reprezintă opera originală a lui Bernini. Ea a devenit tipul figurației baroce și modelul care s-a impus artei apusene pe o lungă perioadă de timp (monumentul funerar al Papei Urban al VIII-lea, și monumentul funerar al Papei Alexandru al VII-lea, ambele în Catedrala San Pietro, din Roma; altarul Bisericii San Tomasso de la Castel Gandolfo, 1656—1665; altarul Santa Teresa din Biserica Santa Maria della Vittoria, Roma, 1644—1647).

În vestitele sale monumente funerare și altare, figura umană exprimă, în diverse modalități și intensități, meditația și extazul mistic. Simbolismul figurației este, de

asemenea, pătruns de naturalism în diverse grade, pînă la iluzionism, ca în extazul mistic al Sfintei Teresa, în care expresia contemplației religioase se confundă cu voluptatea senzorială. Efectul iluzionist este mărit prin organizarea spațială a personajelor într-un cadru scenic și prin dirijarea luminii în scopul intensificării dramatismului („Sfînta Teresa", Biserica Santa Maria della Vittoria, Roma, 1644—1651).

După cum în domeniul anatomiei și expresiei, Bernini „a transformat marmura în carne", în domeniul punerii în scenă, arta sa a fost un adevărat triumf al iluzionismului. Arta religioasă a secolului al XVII-lea poartă amprenta viziunii lui Bernini în exprimarea intensității emoției și a grandilocvenței gesturilor. Ea este sprijinită de o tehnică a cărei perfecțiune l-a condus adesea către efectele facile ale „trompe l'œil-ului". Se vorbește de „Roma lui Bernini" în legătură cu acest stil, dar și cu imensitatea operei de sculptor și decorator, desfășurate de-a lungul a 60 de ani, în serviciul a opt papi. Aceasta cuprinde și opere de arhitectură civilă (Palatul Barberini, început pentru familia Papei Urban al VIII-lea, Palatul Pamphili, pentru Papa Inocențiu al X-lea) și lucrări de „plein air" celebrele fîntîni din Piața Barberini și din Piața Navone („Fîntîna celor patru fluvii", 1598—1680).



**Zurbarán** Francisan în rugăciune, National Gallery, Londra

În arta portretului, Bernini este creatorul bustului stilului baroc, animat de o viață și strălucire intensă și, în același timp, de o noblețe, în care străbate ceva din pozele și draperia personajelor din lumea teatrului. Printre portretele cele mai cunoscute sînt: „Bustul Cardinalului Scipione Borghese" (Galeria Borghese, Roma) și „Statuia ecvestră a lui Ludovic al XIV-lea" (Versailles, 1665), prin care fixează în același timp caracterele individuale și tipul portretului baroc influențînd viziunea artiștilor italieni și a celor din întreaga Europă, pe o lungă perioadă de timp.

Preocuparea de problemele morale ale individului a fost asociată cu aprecierea înfățișării individuale, iar aceasta, legată la rîndul său, de problemele de psihologie și fizionomie. În secolul al XVII-lea, Descartes și Charles le Brun s-au preocupat de „pasiunile" sufletului și de aspectul lor exterior, în expresiile figurii și mișcările corpului uman. Omul artei epocii baroce este îndeosebi animat de tendința exteriorizării stărilor sufletești, iar artistul — un bun cunoscător al retoricii expresiei personajelor imaginate după modelul actorului.

În pictura italiană, trecerea de la Manierism la Barocul propriu-zis, reprezentat de Pietro da Cortona, nu s-a făcut direct, ca în arhitectură și sculptură, ci

a cunoscut o perioadă intermediară împărțită între realismul lui C a r a v a g g i o și clasicismul artiștilor C a r r a c c i, tendințe a căror opoziție a fost mult exagerată în trecut. În realitate, ambele direcții opuse Manierismului Aristocratic erau orientate către un realism popular atît prin subiectele tratate, cît și prin personajele alese din clasele de jos. Impulsul venit pe calea contrareformei și protestantismului, care vizau influența maselor prin mijloacele artistice, se întîlnea cu tendințele nordice ale artei populare a lui B o s c h, Q u e n t i n M e t z y s sau B r u e g e l, pentru a determina o adevărată mișcare „populistă", promovată de o serie de artiști de origine rurală cum au fost J a c o p o B a s s a n o sau revoluționarul radical C a r a v a g g i o.

Originar din nord, acesta este cunoscut prin temperamentul său impetuos, violența și viața aventuroasă. În artă, revoluția lui C a r a v a g g i o vizează deopotrivă înlocuirea figurilor aristocrate ale picturii religioase a Renașterii cu personaje din popor, urmînd adevăratul spirit evanghelic care sanctifică sărăcia și umilința, ca și înlocuirea inconsistenței imaginilor manieriste prin densitatea formelor materiale. Această din urmă tendință, care alcătuiește latura „realistă" a operei lui, este obținută prin tehnica „eclerajului", prin care lucrările sale pierd contactul cu realitatea și capătă, dimpotrivă, un caracter de irealitate și, în același timp, o mare forță dramatică. Formele corporale statuare, egal luminate ale picturii Renașterii, sînt prezentate în părți luminate violent mai mult sau mai puțin izolate, prin umbre puternice, lipsite de zone de tranziție („Martiriul Sfîntului Matei", Biserica Saint Louis des Français, Roma, 1590—1600); „Convertirea Sfîntului Pavel", Santa Maria del Popolo, Roma; „Tăierea capului Sfîntului Ioan Botezătorul", Catedrala din La Valette; „Moartea Fecioarei", Muzeul Luvru). Idealizarea formelor este înlocuită la C a r a v a g g i o printr-o ambianță ideală de umbră și lumină, prin care opera sa a găsit un larg răsunet, devenind un adevărat prototip, atît pentru pictorii „tenebroși", cît și pentru așa-numiții „Bamboccianti", atașați subiectelor populare, vulgare. Opera lui C a r a v a g g i o exprimă tendința contrareformei de a influența credincioșii prin forța de șoc. Latura sa spectaculară este premergătoare artei teatrale și retorice a Barocului, ca și „Clasicismul" pictorilor C a r r a c c i, care deși au pornit de la căutarea principiilor artei marilor maeștri ca adversari ai Manierismului, s-au apropiat și ei de arta Barocului, prin căutarea efectelor teatrale și a grandilocvenței.

Pictorii C a r r a c c i sînt cunoscuți în istoria artei ca „electici", fiind artiștii care au reușit cel mai bine să asimileze, în mod deliberat, maniera înaintașilor. Originari din Bologna, au studiat pe C o r r e g g i o, pe T i z i a n, T i n t o r e t t o și V e r o n e s e, propunîndu-și ca ideal, să unească în opera lor desenul lui R a f a e l și M i c h e l a n g e l o și culoarea venețienilor. Ei sînt cunoscuți de asemenea prin opera didactică, fiind inițiatorii unei academii de pictură deschisă la Bologna (Accademia degli Incamminati, 1585), unde se studiau operele marilor maeștri, se lucra de pe modelul viu și se preda anatomia și perspectiva. Condusă în mod special de către L u d o v i c o, rămas în Bologna, Academia a avut un succes deosebit, fiind frecventată de numeroși elevi.

A n n i b a l e, cel mai celebru dintre C a r r a c c i, ajutat de fratele său A g o s t i n o și de alți colaboratori (D o m i n i c h i n o, A l b a n e), a executat la Roma decorația Palatului Farnese (1597—1605), desfășurînd un vast program mitologic cu temele: legenda lui Hercule și din legendele zeilor și zeițelor, după „Metamorfozele" lui O v i d i u. Imitînd formele lui R a f a e l și M i c h e l a n g e l o, ei au creat acel tip al decorației baroce considerat „clasic", care a fost modelul picturii mitologice al mari-

lor palate luxoase. Ei sînt de asemenea creatorii tablourilor religioase de altar, împărțite într-o zonă celestă și una terestră, populate de personaje dialogînd între ele.

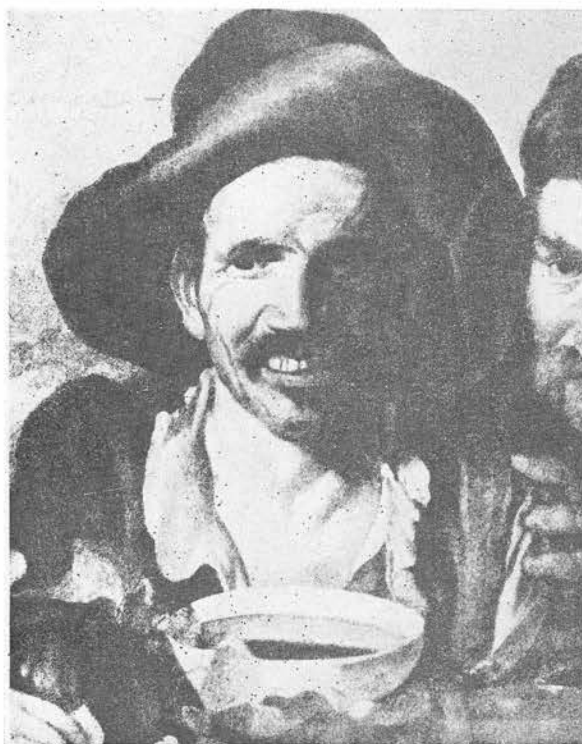
Pietro da Cortona, din aceeași școală, a utilizat cu multă vervă același tip al decorației mitologice în Palatele Barberini din Roma și Pitti din Florența, care a servit la rîndul ei ca model al decorației palatului din Versailles, cucerind apoi, din secolul al XVII-lea, întreaga Europă. Decoratorul Pietro Berrettini da Cortona, arhitect, în același timp și poet, s-a făcut cunoscut și ca desenator de anatomie, lucrînd la Roma împreună cu chirurgul Larcher, care inițiase și pe Poussin (desenele sale anatomice, care reiau multe imagini din Vesalius, au fost publicate pe la jumătatea secolului al XVIII-lea, în două ediții, cuprinzînd cîte 27 de planșe). Cunoașterea corpului uman, ușurința cu care l-a mînuit în compoziții de mare amploare și bucuria vieții exprimată prin ele au făcut ca Pietro da Cortona să fie considerat „un Rubens al Italiei".


Velázquez « Los Boreachos »

Dintre elevii pictorilor Carracci care au reprezentat un „baroc" temperat sau un „clasicism al barocului" au fost Guido Reni și Dominichino. Primul, care s-a bucurat de un imens succes în vremea sa și mai tîrziu (contemporanii l-au considerat un al doilea Rafael, iar Goethe l-a numit „divinul"), este cunoscut prin stilul elegant, grația și frumusețea figurilor din decorațiile mitologice, dintre care cea mai cunoscută este „Aurora" (1613—1614, Palatul Pallavicini, Roma). Aici, ocolind soluțiile Barocului, el concepe scenele destinate plafonului, ca o friză desfășurată în plan vertical.

Dominichino, unul din colaboratorii decorației Palatului Farnese, a fost cel mai clasicizant. El unește, în decorațiile sale de mai tîrziu (din mai multe catedrale din Roma și catedrala din Neapole), grația și farmecul figurilor cu meditația intelectuală și rigoarea compoziției („Diana la vînătoare", Galeria Borghese). Aspirațiile sale clasice l-au condus către primele formulări teoretice ale doctrinei Clasicismului, dezvoltate mai tîrziu de către istoricul și arheologul Bellori (în „Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni", 1672). Poussin a fost un mare admirator al lui Dominichino, în care vedea pe unul din adevărații urmași ai lui Rafael, după cum Bellori considera pe Annibale Carracci și pe Poussin ca pe artiștii care au desăvîrșit idealul clasic al Renașterii.

Între Barocul dramatic al lui Caravaggio și al adepților lui, „tenebroși" Bartolommeo Manfredi, creatorul „picturii de gen" și continuatorii, Le Valentin, Ter Bruggen, Orazio Gentileschi și Giovanni Caracciolo, care au preluat latura religioasă și umană gravă a operei lui, și Clasicismul derivat din arta acestei școli, se situează adevărata pictură barocă, arta picturii „plafonante", în care personajele sînt văzute „da sotto in su". Aceasta uzează de



Velázquez
«Los Borrachos», detaliu

toată virtuozitatea pentru a crea iluzia unor perspective infinite, deschizînd plafoanele palatelor și bisericilor către spațiul ceresc, unde sînt proiectate temele preferate ale Barocului: înălțările, răpirile, triumfurile, gloriile, extazele mistice. Omul decorațiilor plafonante este văzut în racursi, animat de mișcări de ascensiune sau descindere, dezlegat de legea gravitației, prefigurînd imponderabilitatea prin proiectarea într-o existență miraculoasă, suprareală.

Această viziune, care desființează, odată cu materialitatea, formele și proporțiile corporale, cunoscută încă din mijlocul secolului al XVI-lea din opera lui Correggio din Parma, practicată în secolul al XVII-lea de către Dominichino și Pietro da Cortona, atinge apogeul cu opera părintelui iezuit Andrea Pozzo, în decorația plafonului Bisericii San Ignacio din Roma. Aici, numeroase personaje celeste zboară într-un spațiu imaginar, care prelungește pe cel real prin coloane și portice văzute într-o perspectivă iluzionistă și se înalță dincolo de arhitectura simulată, în spațiul imaginat, deschis. Părintele Pozzo este și autorul unui tratat de perspectivă, apărut în 1693, care a cunoscut un succes enorm, îndeosebi prin problemele de pictură aplicată arhitecturilor simulate.

Protejatul și prietenul lui Bernini, Giovanni Battista Gaulli (denumit Baciccia), a realizat marile decorații iluzioniste din bisericile baroce din Roma, Santa Agnes din Piețele Navone și Del Gesù (cu tema „Triumful numelui lui Isus").

Decorația barocă este opusul logicii, raționalului și echilibrului artei decorative a Renașterii. Dematerializarea cadrelor arhitectonice, imponderabilitatea formelor, deschiderea iluzionistă a spațiilor, personajele fantomatice plutitoare contribuie la transfigurația realității, la crearea unei atmosfere de vis și a unei stări de autosugestie a participării la un spectacol divin. Formele cele mai bogate, mai variate și în același timp mai excesive, în efectele teatrale și iluzioniste ale decorației baroce, se găsesc în Austria și Elveția, unde acest stil se bucură de o mare popularitate. S-au numărat aproape patru mii de asemenea ansambluri, dintre care jumătate aparțin Suabiei și Bavariei*.

* M. Brion, *op. cit.*, p. 336.

# BAROCUL ÎN SPANIA

În nici un gen artistic și epocă a istoriei artei, figura umană nu a vizat influențarea imaginației și impresionarea simțurilor mai mult decît în sculptura spaniolă din secolele XVI–XVII. Această sculptură din lemn policrom, exclusiv religioasă, face parte din ansamblul unor altare de dimensiuni impunătoare, concepute ca adevărate scene de teatru, sau descinde în naos ca sculpturi de grup și figuri izolate și iese chiar din biserică, purtată în ceremonii religioase, sub denumirea de „pasos". Intensitatea sentimentului religios, temperamentul aprins spaniol și înclinația artiștilor spre expresivitatea excesivă, au venit adesea în contradicție cu sentimentul estetic și au împins reprezentarea omului dincolo de hotarele artei, transformînd statuile policrome în adevărate manechine costumate, care vizează iluzia integrală a realității. Capul și mîinile au devenit atunci obiectul atenției exclusive a artistului și, în același timp, ochii de sticlă și smalț, părul natural, fardurile și uneori chiar pielea umană („Cristul cadavru" din catedrala din Burgos), au fost adăugate stofelor scumpe, brocarturilor, bijuteriilor și pietrelor prețioase pentru a crește puterea de sugestie a obiectului de devoțiune în detrimentul valorii sale artistice.

În timp ce în arhitectură, Renașterea este reprezentată în Spania prin „stilul plateresc" (de la platero = bijuterie), cu suprafețele ornamentate bogat, în sculptură se întîlnesc stilurile: Gotic, Clasicism, Renaștere și Prebaroc. Acesta din urmă, considerat încă Manierism, ca și Barocul propriu-zis, are în sculptura policromă două centre de dezvoltare: Valladolid în Castilia și Sevilla în Andaluzia. În primul centru, sculptorii prebaroci sau manieriști sînt: Alonso Berruguete, Gaspardo Becerra și Juan de Juin, numit încă și „padre del barroquismo español". Cel care a îndeplinit „mutația" Manierismului în Baroc (după Germain Bazin) este un urmaș și elev indirect al lui Juin, Gregorio Hernandez.

În Sevilla, Martinez Montañés, emulul lui Hernandez, este considerat ca reprezentantul apogeului sculpturii baroce policrome*, iar elevul său, Alonso Cano, vestit prin viața sa aventuroasă, este cunoscut într-o egală măsură prin opera de pictor, sculptor și arhitect.

* G. Pillement, Nadine Daniloff, *La sculpture baroque espagnole*, Ed. M. Albin, Paris, 1945.



Velázquez
Filip al IV-lea,
National Gallery, Londra

Sculptura prebarocă spaniolă reprezintă, ca și Manierismul Italian, o tendință opusă Clasicismului Renașterii. Ea are însă, împreună cu Barocul următoarelor două secole, un caracter particular spaniol, sinteză dintre viziunea extatică mistică și forma de exprimare realistă.

Alonso Berruguete, elev al lui Michelangelo și admirator al lui Donatello, unește cele două influențe pentru a exprima prin figura umană exaltarea religioasă, tensiunea interioară și torturile morale. Nervos și agitat în scenele religioase tragice sau în reprezentarea martirilor, el păstrează aceeași manieră a mișcărilor și expresiilor exagerate în tratarea „nașterii" și „adorației regilor magi" (cele mai multe din lucrările cunoscute rămase de la el au aparținut altarului San Benito el Real, aflate în muzeul din Valladolid). „Așezarea în mormînt" din Biserica San Jeronimo din Granada, mai clară și mai bine echilibrată decît compozițiile altarului San Benito, este un prilej pentru creația unei game nuanțate de expresii tragice, dintre care cele ale Fecioarei, ale Sfintei Magdalena și Sfîntului Ioan ating paroxismul.

În stranele catedralei din Toledo, personajele biblice ornamentale capătă înfățișări stranii prin corpurile emaciate și contorsionate, prin expresia durerii și a elanului mistic. Aceste viziuni ale lui Berruguete au influențat fără îndoială opera lui El Greco, care cuprinde și o serie de sculpturi, azi complet identificate după stilul picturilor lui (din care cele mai importante sînt două altare în Toledo, unul în Illescas; este probabil că El Greco sculpta singur sau desena altarele pentru a fi sculptate).

Gaspardo Becerra, un alt elev al lui Michelangelo și unul din colaboratorii lui Vasari și apoi al lui Daniel de Volterra, s-a făcut cunoscut mai întîi prin ilustrațiile tratatului de anatomie al lui Juan de Valverde (apărut în 1556, copiat, ca și cea mai mare parte din desene, după Vesalius) și prin două ecorșeuri de mici dimensiuni, folosite multă vreme în academiile de pictură. Printre lucrările sale mai cunoscute sînt: „Sfîntul Ilie" (Toledo), cufundat într-un somn, în care se întrevede activitatea vizionarului, „Sfîntul Ieronim" (Burgos) cu

corpul emaciat, într-o atitudine extatică, și „Moartea" (muzeul din Valladolid), imaginată ca un cadavru mumificat.

În Andaluzia, Prebarocul este reprezentat îndeosebi prin opera lui Torrigiano, rivalul lui Michelangelo, care după multe peregrinări ajunge în serviciul regelui Spaniei, lucrînd la Sevilla unde se păstrează „Sfîntul Ieronim", mult admirat de Goya, și o „Fecioară cu pruncul", în stil michelangelesc.

Juan de Juin, adevăratul întemeietor al școlii din Valladolid, face încă parte din sculptorii baroci ai Renașterii. Spre deosebire de Berruguete, care concepe personajele cu forme ascetice, Juin adoptă formele atletice, michelangelești și opune, concentrării interioare a primului, mișcările dramatice, expresiile grandilocvente și agitația draperiilor, care ascund anatomia și anulează adesea ritmurile principale ale mișcărilor. Lucrările lui cele mai importante se găsesc în muzeul din Valladolid, printre care un „Crist gisant", imagine impresionantă a morții recente, redată prin corpul moale, inert, păstrînd urmele violenței.

Adevăratul reprezentant al Barocului din Valladolid este Gregorio Hernandez. Spre deosebire de caracterul extatic al artei lui Berruguete și de expresionismul lui Juin, operele lui Hernandez cîștigă o mai mare naturalețe în exprimarea intensității emoțiilor. Ele păstrează un ritm larg al mișcărilor și un caracter mai realist al pateticului, renunțînd la atitudinile pasionale manieriste și la draperiile flotante, agitate. În opera sa, figurile sau grupurile tind să se izoleze din ansamblurile arhitectonice ale altarelor, iar înfățișarea să capete trăsături individuale, mergînd către caracterele populare. În afară de unele lucrări de un expresionism excesiv, teatral („Neliniștea Fecioarei", Capela de la Cruz, Valladolid), cele mai multe au o expresie echilibrată și un aer de gingășie și blîndețe („Piedad" și „Sfînta Tereza" din muzeul din Valladolid). Hernandez este și unul din creatorii lucrărilor „pasos" purtate în procesiuni, în care realismul, adaptat scopului, depășește adesea hotarele artei („El Paso de los durmientes", muzeul din Valladolid).

Școala din Sevilla are ca reprezentant de frunte al Barocului, în secolul al XVII-lea, pe Martinez Montañés, contemporanul lui Velázquez și Murillo, admirat de aceștia și ajutat de Pacheco în policromie. El este creatorul celor mai populare figuri religioase: „Cristul marii puteri", „Crist crucificat" și imaginile Fecioarei cu trăsăturile frumuseții feminine andaluze, devenite un ideal al picturii spaniole prin Murillo și elevii săi. Orientat îndeosebi către pătrunderea vieții psihice a personajelor, este creatorul tipului sfinților cu atitudini meditative, cu expresii interiorizate și înfățișare spirituală („Sfîntul Francisc Borgia", „Sfîntul Ignațiu de Loyola", Universitatea din Sevilla; „Sfîntul Bruno șezînd", catedrala din Cadix; „Sfîntul Bruno", muzeul din Sevilla).

Alonso Cano, elevul lui Montañés și al lui Pacheco, cu care studiază pictura împreună cu Velázquez, aduce în sculptură un spirit nou, opus tendințelor maestrului său. Admirator al artei lui Rafael, imprimă personajelor sale o eleganță, o distincție, o frumusețe și noblețe care anunță stilul grațios al secolului al XVIII-lea. El s-a remarcat îndeosebi prin madonele sale, dintre care cea mai cunoscută este „Purissima" din catedrala din Granada. Elevul lui Cano, Pedro de Mena, înclină spre latura gravă, ascetică și melancolică a înfățișării figurilor religioase („Sfînta Magdalena", Prado; „Sfîntul Francisc din Assisi", catedrala din Toledo).

Adevărata glorie a artei spaniole este pictura, cu toate că sculptura a influențat într-o largă măsură viziunea picturii în figurile concepute izolat, cu un modelaj viguros. Pentru pictura lui Z u r b a r á n și primul stil al picturii lui V e l á z q u e z, care au trăit în același timp, sculptura seviliană, dominată de M o n t a ñ é s, a fost „o artă pilot“*.

Secolul de aur al picturii spaniole (secolul al XVII-lea) datorește mult Italiei. „Tenebrosismul“ spaniol este un fenomen care ține într-o largă măsură de influența lui C a r a v a g g i o a cărui operă a fost cunoscută direct de către R i b e r a, format în întregime la Neapole. Tratarea formelor, prin lumini și umbre bine delimitate, a fost însă interpretată și ca o trăsătură particulară a picturii spaniole. Contrastele violente de umbră și lumină sînt caracteristice și picturii lui R i b a l t a, primul pictor al Barocului Spaniol, și, mai ales, picturii lui Z u r b a r á n și primei perioade a picturii lui V e l á z q u e z. Clarobscurul lui R i b a l t a, care acordă o importanță deosebită suprafețelor de lumină, are o legătură mai strînsă cu opera lui S e b a s t i a n o d e l P i o m b o, după care a copiat unele lucrări, decît cu tenebrosismul violent al lui C a r a v a g g i o, care a găsit un ecou mai direct în opera lui R i b e r a. A existat de asemenea și legătura între tenebrosismul spaniol și înclinația picturii spaniole spre naturalism, cu accentuarea valorilor tactile ale realității. În mod firesc, tenebrosismul s-a asociat cu reprezentarea naturilor moarte numite „bodegones“ în care a excelat S á n c h e z C o t á n din Toledo și chiar Z u r b a r á n. Tenebrosismul spaniol apare, după unii critici ca un fenomen paralel cu cel italian, într-o epocă în care pictura lui C a r a v a g g i o și R i b e r a nu era cunoscute încă, iar influența italiană, acolo unde a existat, reprezenta curente anterioare caravagismului**. Către începutul secolului al XVII-lea, influența lui C a r a v a g g i o și R i b e r a nu poate fi negată în școala andaluză, al cărui inspirator tenebrosist a fost P a c h e c o.

J o s é d e R i b e r a, numit pentru talia sa mică „Lo spagnoletto“, își cîștigă faima în Neapole, unde se instalează definitiv. Înclinația sa pentru arta lui C a r a v a g g i o întîlnește tendința nativă pentru detaliul realist, căruia lumina îi dă o forță vizuală și tactilă deosebită, izolată în masele mari de umbră. Subiectele sale preferate sînt cele biblice cu personaje în vîrstă, care prin anatomia lor satisfac înclinația sa analitică și virtuozitatea reprezentării detaliului, însă care, prin oribilele scene de tortură „căutate“, devin artificiale și își pierd puterea de emoție artistică. Dimpotrivă, unele subiecte profane, „văzute“ direct, păstrează întreaga spiritualitate, chiar atunci cînd reprezintă anomalii fizice, cum este celebrul „Le pied-bot“ (Luvru, 1652).

În operele tîrzii, tenebrosismul lui R i b e r a se atenuează pentru a face loc tonurilor deschise, iar vehemența temelor este înlocuită cu subiecte din domeniul meditației și poeticii religioase („Visul lui Iacob“, Prado, 1639; „Sfînta Agnes în închisoare“, muzeul din Sevilla).

Tenebrosismul, prin dramatizarea realității cu ajutorul umbrei și luminii, este, ca și gesticulația și expresia dramatică a personajelor, un fenomen baroc. Această viziune este legată încă de îndoiala metafizică asupra stabilității realului, care continuă irealismul și subiectivismul manierist în „realismul“ caravagesc, și face imposibilă o separație precisă între vis și realitate, în atmosfera clarobscurului. Cei doi mari pictori

* G. B a z i n, *Classique. Baroque. Rococo*, Ed. Larousse, Paris, 1956.

** J. L a s s a i g n e, *La peinture espagnole de Vélasquez à Picasso*, Ed. Skira, Genève, 1952.

spanioli ai secolului al XVII-lea, contemporani, Francisco Zurbarán și Velázquez, sînt atașați Barocului nu prin dramaturgia teatrală, ci prin irealismul luminos și coloristic; primul prin „tenebrosismul" vizionar, cel de-al doilea prin „impresionismul" coloristic.

În opera lui Zurbarán, exclusiv religioasă, personajele au caracterul aspru, țărănesc, comun mai tuturor figurilor de sfinți din arta secolului al XVII-lea. Tenebrosismul său are austeritatea și modelajul viguros al sculpturilor în lemn. Sub influența acestora, personajele compozițiilor sale rămîn izolate și capătă un caracter abstract, vizionar (pictura lui Zurbarán cuprinde mai multe cicluri dedicate ordinelor religioase, dintre care cele mai importante sînt ansamblurile mănăstirilor din Jerez și Guadalupa). Zurbarán nu se preocupă de personalități ci de construcția formelor tabloului și de acordul coloristic. Prin aceste calități, apare ca un precursor izolat al unei picturi abstracte, „pure"*.



**Velázquez** Regina Doña Marianna, Muzeul Prado, Madrid

Pictura lui Velázquez se îndepărtează și mai mult de ideea lui Caravaggio de a defini formele printr-o tehnică în care nu se cunosc frumusețea și resursele culorii și care este utilizată invariabil în orice subiect sau aspect al naturii. În pictura lui Velázquez au fost relevate, deopotrivă, calitățile „ochiului" de a înregistra cu ușurință realitatea, înțelegînd prin aceasta darul, neîntîlnit încă, de a fixa pe pînză „impresiile" primite din exterior și sensibilitatea modernă a retinei, care transformă vizibilul în acord coloristic. De aici, întîlnirea sa peste secole cu viziunea impresionistă a lumii, relativitatea încadrării lui în epocă și sensul pur verbal al termenului „baroc", atribuit artei și artistului pe care contemporanii l-au numit „pintor de la verdad".

Pictor al regelui Filip al IV-lea, al familiei și curții lui, cărora le dedică majoritatea lucrărilor sale, alcătuită din portrete, Velázquez, deși uzează de pozele convenționale, înregistrează caracterul modelului, fără intenția de flaterie. Astfel, numeroasele portrete ale regelui Filip al IV-lea, începînd cu cel din 1628, executat la 29 de ani, după puțin timp de la primirea lui Velázquez la curte, cînd regele avea 23 de ani (Muzeul Prado, Madrid), redă mărimea exagerată, pînă la diformitate, a bărbiei și buzei inferioare, figura delicată, palidă, corpul înalt și subțire, denotînd o natură debilă, bolnăvicioasă. De asemenea, redă făptura copilărească și stîngăcia vîrstei „Portretul

* J. Lassaigne, *op. cit.*, p. 346.



Velázquez
Papa Inocențiu al X-lea, Roma

ecvestru al Infantelui Balthazar Carlos" (Prado, 1634), sau „Portretul costumat în vînător" (Prado, 1635—1636), ca și „Portretele Infantei Margarita", în atitudinea convențională princiară, contrastînd cu vîrsta, muzeul din Viena (1653) sau, la vîrsta de 6 ani, în costumul doamnelor de curte împreună cu tinerele sale însoțitoare, meninele, în celebrul tablou „Las Meninas", Prado (1656).

În „Portretul Reginei Marianna", a doua soție a regelui, figura delicată și gravă este încadrată de coafura enormă, împodobită cu panglici și exagerată ca și moda rochiilor, care își pierd ridicolul prin transfigurarea materiei și miracolul obținut prin juxtapunerea culorilor (îndeosebi a roșului, galbenului și negrului, exaltate pe fondurile gri-argintii), transformînd pretențiosul și pomposul într-o bucurie a spiritului și a ochiului. De asemenea, în „Portretul Papei Inocențiu al X-lea", valoarea documentară este susținută de calitățile coloristice ale tabloului.

Velázquez a fost elevul pictorului Pacheco, mai tîrziu socrul său, adoptînd stilul tenebros caravagesc al acestuia, în lucrări cu subiecte religioase sau mitologice, tratate cu umor într-o viziune populară („Fierăria lui Vulcan", Prado, 1630 și „Bețivii", Prado, 1629) sau în scene de gen dominate de naturi moarte (îndeosebi scene și ustensile culinare, cum este „Bătrîna bucătăreasă", Edinburgh). Tipurile țărănești au fost personajele principale ale compozițiilor manierei tenebroase. Ele dispar însă odată cu numirea sa ca pictor al curții regale. În același timp, părăsește contururile precise și formele bine definite, adoptînd tușele lejere ale pensulei, care capătă semnificații numai la distanță. Din momentul în care valorile tactile sînt înlocuite în opera sa cu cele picturale (către 1630), viziunea și tehnica sa par a fi un adevărat preludiu al Impresionismului secolului al XIX-lea. Portretele regelui și ale ministrului protector Olivarès, în diverse epoci, cu notația amprentei timpului asupra fizionomiei înaltelor personaje, este fără îndoială o concepție modernă a portretisticii, în care bucuria spirituală a frumuseții picturale anulează tristețea degradării fizice. În același sens, au cîștigat simpatia și s-au impus memoriei posterității înfățișările aberante ale naturii umane, piticul Pertusato și pitica Barbola, obeză și urît îmbrăcată, din „Las Meninas", piticul curții „Don Antonio el Ingelo", portretizat împreună cu un cîine de vînătoare (Prado, 1658), bufonul curții „Don Juan de Austria" (Prado, 1658), „Idiotul din Coria" (Prado, 1657), „Copilul din

Valleca", cu grave distrofii (Prado, 1657) și piticii curții, „Sebastiano de Morra" (Prado, 1644) și „El Primo" (Prado, 1644).

Velázquez este și autorul unora din primele portrete încadrate în peisaj, care, prin atenția acordată naturii și luminii, anticipează portretul în „plein air" al impresioniștilor: „Portretul lui Filip al IV-lea la vînătoare", Luvru, 1633; „Portretele ecvestre ale lui Filip al IV-lea și Isabella de Bourbon", prima soție a regelui (Prado, 1636) și „Portretul Infantelui Baltazar Carlos". La un moment dat, peisajul însuși reprezintă subiectul principal al tabloului, iar personajele, prin scara proporțională și acordul coloristic, devin un simplu pretext pentru animația naturii, ca în procedeele impresioniștilor („Vînătoarea regală a lui Filip al IV-lea", Prado, 1638—1640).

Cu totul nouă a fost concepția tabloului ca instantaneu lucrat „asupra motivului", cum pare a fi „Las Meninas" (Prado, 1656). „Realismul" împins atît de departe, care a fost reproșat artistului, este bazat însă pe un studiu atent al repartiției personajelor și al acordurilor și gradației efectelor coloristice. Prin compoziție ca și prin tratarea largă, Velázquez a putut să dea monumentalitate subiectului de gen, realizat de olandezi cu modestie și minuțiozitate. „Torcătoarele" (Prado, 1657), unul din ultimele tablouri care lasă impresia reprezentării naturaliste a unui moment din viață a fost de asemenea pregătit prin studiul unei compoziții de Michelangelo aflată în Capela Sixtină, după cum tabloul mai vechi „Predarea din Breda" (Prado, 1635) relua dispoziția principală a personajelor, după o gravură a timpului, cu subiect biblic. Pretutindeni, înapoia „impresionismului" lui Velázquez, se ascunde o construcție riguroasă, iar tușa și vibrațiile coloristice acoperă un desen ferm, nevăzut și o solidă articulație a formelor.

Bartolomé Esteban Murillo se formează sub influența lui Ribera și a maeștrilor săi din Sevilla, Zurbarán și Velázquez. El cultivă, ca și aceștia, valorile plastice și clarobscurul, pictînd cerșetori și copii săraci, pe urmele lui Velázquez, fără să poată atinge forța de evocare a acestuia („Mîncătorii de pepene", München).

Creația originală a lui Murillo, aceea care i-a adus, în vremea sa o glorie mai mare decît lui Zurbarán, au fost „Imaculatele concepții" în care Fecioara, de o frumusețe azi considerată ca fadă și cu o expresie „sentimentală", este repetată în diverse atitudini, ca figură centrală a tabloului, desprinsă pe fonduri de nori, înconjurată de îngeri (muzeul din Sevilla).

Murillo este și autorul unor ansambluri decorative mănăstirești (în Catedrala din Sevilla), dedicate vieților sfinților („Sfîntul Francisc", „Sfîntul Jacopo", „Sfîntul Thomas de Villanueva"), care răspund gustului epocii, prin eleganța căutată a figurilor, deși își pierd densitatea volumelor și precizia formelor.

În contrast puternic cu arta lui Murillo se găsește arta „sentimentală" a contemporanului său, sevilianul Juan de Valdès-Léal. Opera cea mai cunoscută a acestuia este alegoria sfîrșitului vieții și gloriei umane, reprezentată printr-un schelet „Las postrimerias de la vida", în Spitalul Caridad din Sevilla, 1672.

# CRIZA INTELECTUALĂ A FIGURAȚIEI OMULUI ÎN CLASICISMUL FRANCEZ

Secolul Barocului cunoaște în Franța tendințe artistice diverse care ar putea fi legate în ultimă analiză de influențele tenebrosismului lui Caravaggio și ale academismului artiștilor Carracci. Dominația în artă a concepțiilor lui Poussin, adept al celor din urmă, și mai ales a principiilor raționale extrase din prelucrarea artei sale de către artiștii Academiei regale de pictură, înființată în 1648, a atras denumirea de Clasicism artei promovate sub monarhia lui Ludovic al XIV-lea. Aceasta a reprezentat, în pictură și în sculptură, un Baroc temperat numit încă și „arta Versailles-ului", artă care a cîștigat întreaga Europă, durînd pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea.

În timpul lui Ludovic al XIII-lea și în prima perioadă a domniei lui Ludovic al XIV-lea, pictura a fost aceea care a adus forme noi ale interpretării omului.

Simon Vouet, format la Roma și influențat de Caravaggio, își schimbă maniera după întoarcerea în Franța, adoptînd un colorit clar, în lucrările decorative, în care a excelat. Numit pictor al curții lui Ludovic al XIII-lea, el a cîștigat, prin facilitatea inovațiilor și strălucirea coloritului, renumele unui Rubens, deschizînd calea Barocului artei curtene din a doua jumătate a secolului.

Tenebrosismul capătă un caracter particular în opera artistului din Lorena, Georges de la Tour. Acesta utilizează lumina și umbra într-un sens opus lui Caravaggio, nu pentru a desface formele în lambouri luminate, ci pentru a le unifica și simplifica, redînd formelor monumentalitatea și claritatea, prin care se apropie mai mult de idealul Clasicismului decît de realismul dramatic caravagesc („Sfîntul Sebastian plîns", „Sfînta Irina"). În scenele nocturne lumina de făclii sau lumînări, figurile populare au un aer de noblețe la care contribuie și geometrizarea formelor, obținînd o adevărată transfigurare cu toate că aceste efecte sînt vizibil căutate („Noul născut", muzeul din Rennes). Absența procedeului caracteristic de luminație, un realism împins pînă la analiza detaliului mărunt, precum și un dramatism legat de expresia și destinul presonajului fac nesigură să fie atribuită lui La Tour, o lucrare cum este „Cîntărețul din violă" (muzeul din Nantes), care amintește mai mult de arta spaniolilor Herrera cel Bătrîn sau Zurbarán.

Un alt artist din Lorena, Jacques Callot, format la Florența și Roma, este cunoscut prin desenul plin de vervă al gravurilor sale și prin înclinația către pito-

rescul scenelor de bîlci, comedie și dans, ca și pentru imaginile atroce ale războiului sau pentru viziunile fantastice (gravura „Sfîntul Ioan în insula Pathmos“). El este cunoscut ca pictor al scenelor caraghioase, țărănești „bambociade“ și al scenelor fanteziste, originale, numite „capricii“.

Frații Le Nain, Antoine, cel mai în vîrstă, Louis, cel mai dotat și Mathieu, cel mai tînăr, sînt legați, numai în aparență, prin subiectele cu țărani ale picturilor, de artiștii numiți „bambocclanți“. Un sentiment de gravitate impunătoare a omului înlocuiește, în opera lor, satira și umorul grosolan.

În unele lucrări considerate ca operă colectivă a celor trei frați, viziunea unei picturi de gen, de influență nordică, adusă la un grad de generalitate, îndeosebi în ceea ce privește înfățișarea personajelor, se leagă cu tehnica clarobscurului caravagesc („Fierăria“, Muzeul Luvru).



Georges La Tour Sfîntul Sebastian asistat de Sfînta Irina

Louis este acela care se depărtează cel mai mult de tenebrosism, adoptînd o gamă deschisă a paletei și imaginînd, ca un adevărat precursor, scenele țărănești situate într-un decor și atmosferă de „plein-air“ („Prînzul de țărani“, Luvru; „Întoarcerea de la botez“, „Familia de țărani“).

Mathieu își îndreaptă preferințele spre imaginea omului societății burgheze pe care îl prezintă uneori în portrete de grup, după maniera picturii flamando-olandeze („Corpul de gardă“, Colecție particulară, Paris, 1643).

La sfîrșitul domniei lui Ludovic al XIII-lea, un artist de origine flamandă, Philippe de Champaigne, atașat Port-Royal-ului și spiritului auster jansenist, excelează în arta portretului, prefigurînd Clasicismul, prin sobrietatea compozițiilor și observația rece, obiectivă, a personajelor. El a rămas celebru prin lucrarea „L'Exvoto“ (Luvru, 1662), inspirată de vindecarea miraculoasă a fiicei sale. Extazul mistic al fiicei paralitice și tensiunea spirituală a rugăciunii Maicii superioare Agnès Arnauld sînt redate prin mijloace plastice simple, în opoziție cu dramaturgia expresivă a Barocului.

O interpretare nouă și descoperirea altor dimensiuni intelectuale ale omului, ale raportului său cu natura, care au deschis drumurile picturii franceze moderne, le datorește Franța secolului al XVII-lea operei lui Nicolas Poussin, artist care își petrece anii maturității în afara Franței, la Roma (stabilit la Roma în 1624, nu revine în Franța decît pentru scurtul interval dintre 1641 și 1642, cînd Ludovic al XIII-lea, îl numise „prim-pictor al regelui“ și îl însărcinase cu decorarea marii galerii a Luvrului).



Le Nain Fierăria

P o u s s i n a trăit în perioada unei noi încrederi acordate primatului rațiunii și înțelepciunii asupra sensibilității și sentimentului, întruchipată de filozofia lui D e s c a r t e s și tragediile lui C o r n e i l l e. Raționalist el însuși, P o u s s i n distingea două maniere de a vedea: „l'aspect", reprezentînd forma primită de ochi, asemănătoare lucrului văzut și „le prospect", forma transformată prin intervenția gîndirii și cunoașterea aprofundată a realității văzute. Esențialul metodei exprimării sale constă în controlul și organizarea rațională a primelor impresii, în care emoția și subiectivitatea pot lăsa loc confuziei. De aceea, el reia adesea tablourile în noi versiuni, ameliorate prin efortul inteligenței, în căutarea unui ideal de ordine și claritate („Păstorii din Arcadia", „Inspirația poetului", cele două serii ale celor „Cele șapte taine").

Înclinat spre teorie și didacticism, P o u s s i n a formulat în scris o serie de idei despre artă, care sînt departe de aoglindi esența operei sale, dar care, reluate de către L e B r u n și membrii Academiei de pictură, înțelese greșit sau interpretate arbitrar, au alcătuit ansamblul de principii raționale ale doctrinei Clasicismului picturii secolului al XVII-lea.

P o u s s i n, ca și întreaga generație a pictorilor și literaților contemporani, atribuiau o însemnătate deosebită subiectului și, prin aceasta, o misiune nobilă artei, creată pentru a ridica sufletul către înaltele idealuri morale ale umanității. Latura morală și didactică a operei sale capătă o importanță deosebită în epoca maturității, în care subiectele mitologice, păgîne, inspirate de „Metamorfozele" lui O v i d i u și bacanalele cu nimfe și satiri, în care exaltă bucuria vieții, sînt înlocuite cu subiecte legate de morala stoică și cu scene religioase, ilustrînd episoade din Vechiul și Noul Testament. P o u s s i n este nu numai „pictorul zeilor și eroilor Antichității", dar este și un moralist și un pictor al iconografiei religioase, prelungind, din acest punct de vedere, estetica Renașterii. Esența geniului său a fost intuită de către B e r n i n i, care a văzut în el „un povestitor incomparabil și un mare inventator de istorii". Acesta a fost un dar natural, însă P o u s s i n nu a precupețit nimic pentru a-l cultiva, acordînd, conform tendințelor raționalismului epocii, o mare importanță bazelor teoretice ale creației artistice. După informațiile istoriografilor B e l l o r i, F e l i b i e n și S a n d r a r t, P o u s s i n a cunoscut cărțile lui A l b r e c h t D ü r e r și tratatul lui B a t t i s t a A l b e r t i, era pasionat de studiul anticului („Arcul lui Titus", „Columna lui Traian" și numeroase opere elenistice), a studiat anatomia lui V e s a l i u s, cunoștea pe chirurgul L a r c h e r și a asistat la disecțiile chirurgului A m b r o i s e P a r é. A studiat, de asemenea, împreună cu sculptorul flamand

Frans Duquesnoy, proporțiile statuilor antice, făcînd măsurători pe unele din ele (Antinous) și a ilustrat „Tratatul de pictură" al lui Leonardo da Vinci. Pregătirea teoretică și practică, l-a făcut „să retrăiască într-un mod personal geniul viril al Antichității", a observat Delacroix. Sentimentul sigur și înnăscut al povestitorului l-a îndepărtat, de asemenea, de maniera teatrală și declamatorie a lui Guido și Dominichino, precum și de exprimarea grațioasă și afectată a maeștrilor acestora, Carracci.

El a fost convins că legătura dintre fondul și forma operei, ca și modalitățile de expresie a sentimentelor, prin mimică, gesturi și mișcări corporale, pot fi organizate și sistematizate. De aceea, scrierile lui teoretice reiau, împrumută și formulează clar, două din teoriile raționaliste ale artei „clasicizante" a secolului al XVII-lea, teoria „modurilor" și teoria „emoțiilor" („afetti").

Teoria modurilor transpune în plastică „modurile" muzicale grecești, cunoscute de el din scrierile secolului al XVI-lea. Îndeosebi, în picturile anilor romani mai timpurii (înainte de 1650), caută să adapteze stilul lucrării subiectului tratat: modul frigian, scenelor violente; modul lidian, subiectelor triste; modul ionic, scenelor vesele și bacanalelor, iar modul hipolidian, subiectelor tragice.

Teoria emoțiilor se referă la claritatea și inteligibilitatea subiectului, care trebuiau să fie obținute cu ajutorul mișcărilor corporale adecvate stărilor sufletești, precum și a întregului comportament al personajelor. În această privință, Poussin întrevedea posibilitatea de a găsi expresiile și atitudinile legate de fiecare stare sufletească și de a le sistematiza, apoi, într-un repertoriu. Talentul particular de povestitor prin imagini ținea de observațiile personale asupra limbajului, gesturilor și mișcărilor corporale. Un ajutor prețios l-au constituit cunoștințele lui Leonardo da Vinci asupra expresiei oratorilor romani Cicero și Quintilian, însemnările din „Tratatul asupra picturii", precum și speculațiile filozofului Descartes din „Tratatul asupra pasiunilor".

Admirația pe care Academia de pictură franceză o avea pentru operele lui Poussin, trimise la Paris, se datora într-o largă măsură darului său de a stăpîni limbajul expresiv al formelor, care era analizat în cele mai mici detalii și prețuit ca un îndreptar cu o valoare didactică indiscutabilă. Prin înclinația sa de a concepe personajele ca întruchipări simbolice ale pasiunilor supuse controlului rațiunii, operele lui Poussin au fost comparate cu tragediile lui Corneille și împreună cu raționalismul cartezian, legate de filozofia stoică, apreciată și cunoscută în secolul al XVII-lea prin operele lui Seneca.

Personificarea virtuților stoice în „l'honnête homme", inspirată din opera lui Titus Livius și Plutarh, apare în lucrările lui Poussin după ce concepuse omul după idealul umanist al Renașterii. Astfel, în „Parnasul" (Prado, 1626—1627), „Inspirația poetului" (Luvru, 1630—1631), personajele sînt dotate cu înaltele calități fizice și intelectuale ale omului, în timp ce în lucrări ca „Phocion" (Luvru, 1646), „Eudamidas" (Copenhaga, 1650), exaltează virtuțile morale ale eroului.

În creația personajelor, Poussin generalizează înfățișarea individuală, oprindu-se la cîteva tipuri care apar invariabil de-a lungul întregii sale opere. Natura este pretutindeni înnobilată după idealul Antichității, utilizînd repertoriul proporțiilor, profilurilor și draperiei manierei grecești. Mișcările nu deformează niciodată personajele și nu modifică proporțiile prin racursiuri îndrăznețe. Formele sînt totdeauna

armonioase, precis desenate, scăldate într-o lumină egală și modelate discret, păstrînd aspectul statuarei antice din care se inspiră în aceeași măsură cu formele din realitate.

Dificilul acord între natură și ideal, pe care îl realizează în înfățișarea umană, este rezolvat cu o măiestrie fără precedent în organizarea compoziției. Aici avea să realizeze echilibrul între elocința formelor și calitățile lor plastice. Desfășurarea episoadelor în care fiecare personaj pare să acționeze conform rolului particular jucat și al regulilor expresiei, ca într-un spectacol natural, este în același timp supusă unei geometrii secrete, care leagă toate formele și mișcările, fără să atenueze impresia verosimilului și naturaleții. Celebrele sale lucrări inspirate din „Metamorfozele" lui Ovidiu: „Marte și Venus" (Boston, 1630), „Diana și Endymion" (Detroit, 1630) și „Imperiul Florei" cea mai frumoasă dintre bacanale (Dresda, 1631—1632), „Triumful lui Pan" (Gloucestershire, 1635), ca și „Triumful lui Neptun și al Amphitritei", inspirată după „Galateea" lui Rafael (Philadelphia, 1637), sînt adevărate arhitecturi ritmice, armonioase, în care formele își răspund unele altora, se continuă sau se opun, alcătuind combinații simple sau contraste libere și, în același timp, riguros controlate.

Poussin este un mare creator de ritmuri, iar astăzi, cînd subiectul „povestirilor" a încetat să intereseze, operele sale continuă să emoționeze prin perfecțiunea și armonia formelor, prin echilibrul și prin balansul lor ritmic, prin acordul și corespondența misterioasă a direcțiilor, prin frumusețea decorativă a arabescului care decurge din continuitatea supravegheată a liniilor.

După întoarcerea de la Paris, Poussin evoluează către opera maturității pe care Bellori a numit-o „maniera magnifică". Aceasta este caracterizată (după Friedländer) „prin figuri mai mari, printr-un spațiu mai adînc și prin sinteza între acțiune și peisaj"*. El renunță la primatul fabulei sau al istoriei și la intențiile didactice și psihologice traduse prin expresia căutată a pasiunilor „afetti": „Răpirea Sabinelor" (Metropolitan Museum, 1635), ilustrînd un episod din Titus Livius și „Israeliții culegînd mana în deșert", (Luvru, 1638). Le Brun, 30 de ani mai tîrziu, l-a analizat în Academia Franceză și considerîndu-l ca un model al Clasicismului ce aparține încă acestei perioade, în care Poussin acorda o importanță deosebită — cel puțin în teorie — „citirii" conținutului tabloului. Analogiile făcute între teatrul lui Corneille și tablourile lui Poussin au găsit o îndreptățire, nu numai în intențiile retorice ale conținutului, dar și în maniera artistului de a imagina episoadele subiectului, ca o transpunere în pictură a unor scene de teatru adevărate, realizate în miniatură. După mărturiile lui Bellori, schița unei „istorii" era concepută întîi ca o machetă scenografică în care personajele, modelate în ceară și drapate cu pînză udată, erau dispuse în atitudinile și pozițiile convenabile, sub o lumină dirijată.

În „maniera magnifică", Poussin, în plină maturitate, atribuie omului un rol nou în tablou, prin descoperirea raportului său cu natura. Această schimbare este anunțată deja în lucrarea „Păstorii din Arcadia" (Luvru, 1640). Aici, deși omul se află încă în primul plan al scenei, el este situat într-un peisaj vast, care contribuie la intensificarea efectului ideii și sentimentului lucrării. Omul, care alcătuia subiectul principal al artei și se situa în focarul atenției, începe să piardă această poziție privilegiată și să o împartă cu natura. Cu o sută de ani înainte, Bruegel concepuse omul ca pe un element al naturii, absorbit în vastitatea și imensitatea ei, participant

* W. Friedländer, *Poussin*, Ed. Cercle d'Art, Paris, 1965.

al vieții sale și al ciclurilor cosmice. Pentru italieni însă, peisajul continua să rămînă un fundal al scenei pe care se joacă drama umană, un element accesoriu, considerat de M i c h e l a n g e l o, ca nedemn de a alcătui materia artei.

P o u s s i n este unul din redescoperitorii peisajului și anume al peisajului numit istoric, compus în vederea prezentării unei istorii din viața omului. Peisajul nu este „văzut", ca în operele peisagiștilor din secolul al XIX-lea, ci „construit" din elementele naturii și acordat cu caracterul istoriei imaginate. Acest tip de peisaj, selectiv și idealizat, a fost numit „eroic" și deosebit de peisajul „cîmpenesc" al spectacolelor obișnuite. Trecerea asupra naturii a unor atribute din măreția și grandoarea omului a dat acestor peisaje, care dăinuiesc pînă în secolul al XIX-lea, un caracter particular, care a fost numit antropomorfic.



Poussin

Apariția noului tip de peisaj în opera lui P o u s s i n, după 1640, coincide și cu o schimbare a temelor mitologice cu cele biblice. Acestea apar și în primele sale mari peisaje: „Sfîntul Ioan la Pathmos" (Chicago, 1644), „Sfîntul Matei și Îngerul" (1640). Cele mai cunoscute peisaje ale lui P o u s s i n, în care natura are semnificație umană, sînt: „Cadavrul lui Phocion" (Luvru, 1648), „Omul și șarpele" (Londra, 1648—1651), „Polyphem" (Leningrad, 1649), inspirat din „Metamorfozele" lui O v i d i u și peisajele cunoscute sub denumirea de „Cele patru anotimpuri", compuse în anii 1660—1664. Intenția de a urmări ciclurile naturii legate de viața omului, ca în „Anotimpurile" lui B r u e g e l, este aici mai puțin clară, în afară de frumosul peisaj „Vara" (Luvru, 1660—1664), cunoscut încă și sub denumirea de „Ruth și Booz", după istoria biblică pe care o ilustrează. În noile sale raporturi cu natura, figura umană continuă să-și păstreze noblețea proporțiilor, generalitatea trăsăturilor și eleganța mișcărilor. Ca și în cazurile cînd deține rolul principal în tablou, omul, prin perfecțiunea desenului, nu lasă nici un cîmp liber imaginației spectatorului. Atenția, deplasată de la figură asupra naturii, descoperă aceeași capacitate de a generaliza și înnobila formele și mai ales geniul său de a le pune în relații.

Cu multă ușurință se poate recunoaște în P o u s s i n precursorul unei direcții a picturii franceze ai cărei reprezentanți de frunte au fost D a v i d, I n g r e s, C h a s s é r i a u, P u v i s d e C h a v a n n e s. Mai ascunsă și mai secretă este legătura artei sale cu aceea a lui C é z a n n e, al cărui ideal a fost să găsească echilibrul și acordul formelor, afinitățile și legăturile lor reciproce, iar prin arta acestuia să se recunoască, în P o u s s i n, izvorul mai îndepărtat al uneia din liniile principale de dezvoltare a picturii secolului al XX-lea.

Arta lui P o u s s i n a avut o influență directă asupra contemporanilor și urmașilor săi imediați care, printr-o interpretare destul de arbitrară a operei și principiilor enunțate de el, au reconsiderat doctrina Clasicismului în pictură.

Eliberarea doctrinei de principii raționale și de reguli opuse înclinațiilor instinctului, forțelor iraționalului și, în ultimă analiză, dramatismului Barocului Italian a fost opera colectivă a Academiei Regale de Pictură, înființată în 1648 de către C h a r l e s L e B r u n, sub protecția lui L u d o v i c a l X I V - l e a și a ministrului său C o l b e r t. Preceptele Clasicismului au fost precizate prin examenul critic al operelor „celebre" ale picturii și sculpturii, operele lui R a f a e l, T i z i a n, V e r o n e s e, C a r r a c c i și, în special, al operelor lui P o u s s i n, precum și al sculpturii elenistice cunoscute, dintre care „Laocoon" era modelul cel mai admirat.

Potrivit destinației artei de stimulare a înaltelor virtuți și de glorificare a regelui și regimului politic, doctrina clasică a stabilit în primul rînd o ierarhie a genurilor. Genul istoric (privind Antichitatea sau Biblia) deținea întîietatea și, în consecință, subiectul avea o importanță primordială. Portretul care nu reprezintă decît o persoană și nu poate povesti este un gen inferior (P o u s s i n nu lucrase decît un singur „autoportret", Luvru, 1650), după care urmează bambociadele, peisajul și naturile moarte. Studiul anticului și, odată cu el studiul proporțiilor nobile, al anatomiei perfecte și al frumoaselor atitudini sînt socotite mai importante decît studiul direct al modelului viu.

Pentru desăvîrșirea învățămîntului academic prin studiul anticului, a fost înființată, în 1664, Academia Franceză din Roma și distincția „Grand Prix de Rome", care conferea dreptul la etapa a doua, superioară, a instrucției artistice. În această etapă, trebuia adîncit studiul anticului și al clasicilor italieni. Astfel, F r a g o n a r d, ca bursier al Academiei din Roma, a trebuit să copieze, la indicațiile directorului N a t o i r e, frescele lui C a r r a c c i din Galeria Farnese și ale lui R a f a e l și elevilor săi din Vila Farnesina, iar B o u c h a r d o n, un alt „Grand Prix de Rome", înainte de a trece la creațiile personale, a copiat timp de patru ani o serie de statui antice, printre care și grupul „Laocoon".

Principalele reguli, hotărîte prin conferințe, priveau apoi stabilirea întîietății desenului asupra culorii, ordonarea în compoziții a personajelor și expresia lor generală și particulară asupra căreia se aplica îndeosebi raționalismul lui L e B r u n. Aceasta era teoretizată pînă în cele mai mici detalii, căutîndu-se un adevărat vocabular al corespondențelor ideologice sau afective ale formelor corpului, ale mișcărilor și atitudinilor sale, precum și ale gesturilor și detaliilor celor mai mărunte ale fizionomiei și mimicii. În afară de aceasta, accesoriile și atributele dădeau, fiecărui personaj, o semnificație pe plan mitologic, contribuind să transforme pictura într-un limbaj literar, după vechea deviză „ut pictura poesis", reluată de teoreticienii Clasicismului. Eclectismul doctrinei academice este rezumat de către L e B r u n care, într-una din conferințele sale, propune ca modele de imitat operele lui R a f a e l, ale bolognezilor, venețienilor și, în special, pe cele ale lui N i c o l a s P o u s s i n. R a f a e l, după P o u s s i n, arată grandoarea contururilor, T i z i a n, armonia culorilor, V e r o n e s e, facilitatea pensulei, iar P o u s s i n întrunește în opera sa toate aceste calități.

Doctrinar al Clasicismului, L e B r u n, al cărui geniu s-a manifestat în activitatea de ordonator și organizator al grandiosului ansamblu decorativ de la Versailles, a practicat în realitate o pictură barocă, temperată. El este cunoscut prin decorația Galeriei Apollo din Luvru, a Galeriei Oglinzilor din Versailles, prin tablourile enorme, „Bătăliile lui Alexandru" și, mai ales, prin cartoanele pentru tapiserii, cu subiecte din

istoria regelui, unde apare mai echilibrat și mai puțin gesticulant și rece decît în celelalte opere („Ludovic al XIV-lea vizitînd Manufactura Gobelins"). Meritul său constă în a fi introdus în Franța marile decorații după modelul celor italiene, al căror prototip îl studiase în Galeria lui Hercule din Palatul Farnese, pictată de Carracci. Adept al unei arte pe care o considera că poate fi supusă în întregime rațiunii și, în consecință, susceptibilă de a fi închisă în formule și transmisă prin învățămînt, el a ajuns la rezolvările pedante ale unui academism, care a stîrnit împotriviri chiar printre elevii săi, împărțiți în două tabere adverse: admiratorii lui Poussin și cei ai lui Rubens. Aceștia din urmă (Lafosse, Antoine Coypel, Jean Jouvenet) preferau spontaneitatea, calculului rațional și farmecul coloritului, rigorii desenului. Ei aveau sub ochi marea decorație executată de Rubens și elevii lui la Luvru, pentru Maria de Medici (Galeria Medici, 1621—1625).



Poussin
Inspirația poetului, Muzeul Luvru, Paris

Antagonismul celor două tabere, dintre care una considera de prost gust decorația Galeriei Mariei de Medici, nu este fără analogie cu opoziția pe care arhitecții francezi au făcut-o lui Bernini, chemat de Ludovic al XIV-lea și ministrul său Colbert să contribuie cu planurile sale la terminarea Luvrului.

Le Brun, teoreticianul principal al picturii istorice și inspiratorul marilor compoziții decorative, este în același timp și un mare creator în portret, gen disprețuit, în principiu, atît de el cît și de Rubens. Portretele lui („Cancelarul Pierre Séguier", Luvru și „Bancherul Jabach"), sau cele inspirate de maniera lui, corespundeau orgoliului personalității marcante de a se prezenta după modelul grandios al suveranului și potrivit pedanteriei intelectuale care alcătuia „le grand goût" al secolului.

Către sfîrșitul domniei lui Ludovic al XIV-lea, pictorul Hyacinthe Rigaud desăvîrșește viziunea portretistică a lui Le Brun, prezentînd în portretul numit „de aparat" (de la cuvîntul apparat = pompă, lux) figurile marilor mecenați care, după modelul suveranului, reprezentau tipul „omului de calitate". Acesta fixa, nu trăsăturile individuale sau psihologia modelului, ci rangul său social „la condition". Imaginea cea mai desăvîrșită a acestui tip de om era regele însuși, pe care Rigaud l-a pictat într-o atitudine nobilă, schițînd parcă un pas de dans, cu o mînă în șold și alta sprijinită pe sceptru, cu figura obosită încadrată de o perucă leonină, îmbrăcat cu o imensă hlamidă albastră, pe care sînt cusuți crinii Franței, regele fiind așezat în fața unei draperii roșii, coborîtă în falduri ca o cortină de teatru („Portretul lui Ludovic al XIV-lea", Luvru, 1701).

Prin redarea înfățișării înalților demnitari, care imitau mai mult sau mai puțin luxul și magnificența regală, Rigaud este considerat creatorul „portretului de curte" sau „de aparat", ceea ce face să-și găsească numeroși continuatori în secolul următor



Le Brun
Ludovic al XIV-lea, Luvru

în Franţa şi în întreaga Europă. Dezvoltarea teatrului şi în special a operei, înlocuind în secolul al XVII-lea „sărbătorile" anterioare, pregăteşte într-o largă măsură schimbarea viitoare a viziunii omului, în care austeritatea pompoasă este înlocuită cu luxul rafinat, influenţat de gustul şi delicateţea feminină.

Sculptura cunoaşte în „arta Versailles-ului", munca şi disciplina de echipă a şantierelor medievale. Sub conducerea lui Le Brun, care furniza temele şi compoziţiile sculptorilor, decoraţiile de „plein air" păstrează oarecare uniformitate prin subiectele tratînd teme mitologice, idealizate şi prin măiestria execuţiei.

Colaboratorul cel mai apropiat al lui Le Brun a fost François Girardon. Opera sa principală, „Apollo servit de nimfe", destinată ornamentaţiei unei „grote" a grădinii Versailles-ului, uneşte inspiraţia de origine elenistică şi observaţia naturalistă, căreia îi conferă graţie şi eleganţă.

Feeriile mitologice imaginate pentru decoraţia parcurilor, bazinelor şi grotelor, erau şi ele strîns legate de gustul epocii pentru teatru şi operă, precum şi al unei elite de intelectuali. Considerat în vremea sa ca un adevărat Fidias, iar opera sa ca expresia pură a Clasicismului, Girardon este în acelaşi timp creatorul „Statuii regale ecvestre Ludovic al XIV-lea" din Piaţa Vendôme, de mare pompă şi grandoare barocă, adoptată apoi ca model al statuilor suveranilor întregii Europe.

Un alt colaborator al lui Le Brun, care se ridică mult peste media membrilor echipei, a fost Antoine Coysevox. În arta portretului, în care s-a manifestat îndeosebi geniul său, se simte influenţa barocă a lui Bernini, inventatorul tipului de „portret glorios", redat în bustul lui „Ludovic al XIV-lea" în 1665. Coysevox realizează trecerea de la acest tip impunător prin peruca leonină, draperia savantă, complicată, şi mişcarea energică şi nobilă a capului, către expresia umanizată şi observaţia fină a psihologiei modelului, înscrisă în trăsăturile fizionomiei („Bustul marelui Condé", Chantilly, 1678; „Statuia lui Ludovic al XIV-lea", Muzeul Carnavalet). În domeniul compoziţiei, întrece pe contemporanii săi prin verva, fecunditatea şi uşurinţa execuţiei („Caii înaripaţi" concepuţi pentru Marly, azi la Tuilleries).

În tabloul sculpturii franceze din secolul al XVII-lea, un loc aparte îl ocupă Pierre Puget, fire independentă, care îşi petrece, ca şi Poussin, existenţa la Roma, în afara constrîngerilor administrative ale muncii de echipă. Sculptura sa este marcată de o solidă tehnică artizanală, deprinsă în tinereţe, ca decorator în lemn al galerelor regale, cu ansambluri mitologice feerice, opera lui de maturitate purtînd influenţa

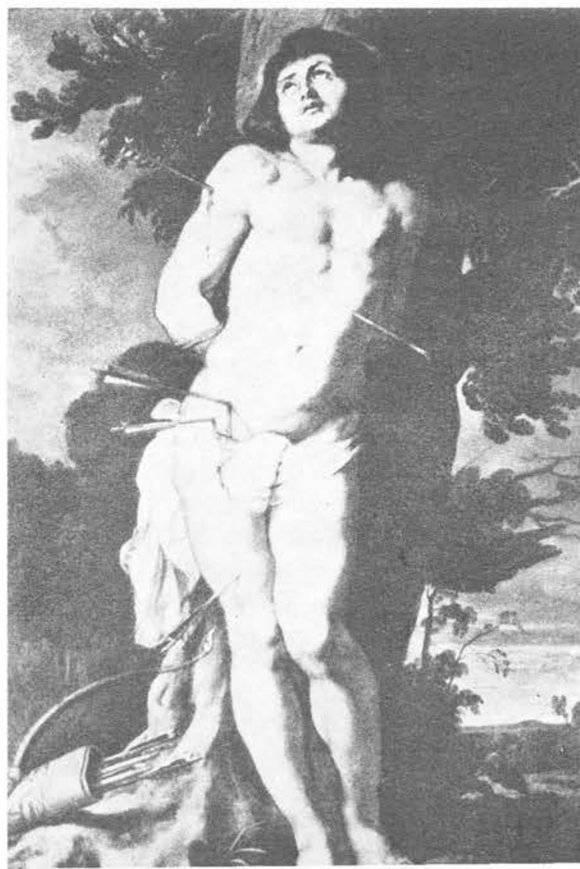
Barocului berninesc. Lucrarea cea mai cunoscută „Milon din Crotona" (Luvru) este una din operele de virtuozitate, în care dramatismul expresiei și formele ample ale musculaturii amintesc de Michelangelo, iar măiestria tehnică a execuției adeverea afirmația proprie că „marmura tremură în fața sa" (complicația și agitația barocă se manifestă îndeosebi în lucrările decorative, cum este „Perseu eliberînd pe Andromeda" (Luvru, 1684), executată pentru grădinile Versailles-ului.

Noțiunile de artă clasică și „clasicism" au fost formulate pentru prima dată de artiștii francezi ai secolului al XVII-lea. Ei le-au aplicat artei italiene a secolului al XVI-lea, pentru a cărei frumusețe ideală și grandioasă însușire, istoriografii italieni, ca Vasari, avuseseră o admirație fără limite. Francezii sînt însă aceia care au transformat în formule principiile acestei arte și au elaborat o teorie a frumosului ideal, care a reprezentat ideea principală a Clasicismului. Această teorie a stat la baza curentelor clasiciste ulterioare, precum și a concepției asupra Clasicismului istoricilor de artă din secolul trecut, Jakob Burckhardt și Heinrich Wölfflin. Ceea ce artiștii și teoreticienii secolului al XVII-lea considerau clasic în arta italiană se referea numai la o scurtă perioadă din evoluția ei, în timp ce pentru „naturalismul" premergător acestei epoci și, mai ales, pentru arta barocă a secolului al XVII-lea, contemporană „Clasicismului Francez", nu aveau decît aprecieri peiorative și o atitudine de opoziție.

Concepții estetice mai cuprinzătoare, cum este aceea a istoricului Focillon și a adepților gîndirii lui, au distins în toate ciclurile mari artistice o perioadă de echilibru, clasică, reprezentînd o sinteză armonioasă între forțele intuitive și raționale ale creației, precedată de o perioadă de pregătire, primitivă, și urmată de una de dezechilibru, barocă, dominată de forța expresiei patetice și dramatice.

Antichitatea Clasică însăși a cunoscut această evoluție în trei timpi. Istoricii de artă Burckhardt și Wölfflin, care au pus accentul numai pe momentul clasic al artei italiene, au considerat această calitate drept o însușire imanentă a acestei arte, în timp ce alți istorici, ca A. E. Brunckmann, au socotit „ținuta clasică" o constantă a artei franceze, iar barochismul, o însușire caracteristică a artei italiene.

Disputa între prioritatea forțelor instinctive, iraționale, și gîndirea ordonatoare în creația artistică a rămas o problemă deschisă și pentru artiștii și teoreticienii secolului al XX-lea. Clasicismul secolului al XVII-lea rămîne însă, cel puțin în teorie, o încercare originală de transpunere integrală a creației pe plan logic, potrivit unei doctrine bazate pe principii raționale, care tindeau să reglementeze cele mai subtile nuanțe ale experienței individuale.



**Rubens**
Sfîntul Sebastian

# OMUL ÎN PICTURA ȚĂRILOR DE JOS ÎN SECOLUL AL XVII-LEA

Despărțirea religioasă și politică a Olandei și Flandrei, la începutul secolului al XVII-lea, separă în același timp cultura și arta celor două țări. Două genii contemporane, Rubens și Rembrandt, marchează în artă antagonismul dintre arta catolicismului iezuit, expresia cea mai puternică a Barocului, și aceea a protestantismului olandez cu viziunea sa realistă și prețuirea individualismului. În centrul celor două concepții, umanitatea eroică, antrenată în acțiuni dramatice, spectaculoase, se opune omului de rînd văzut în ambianța sa familială, iar grandilocvența și teatralul, misterului și adîncimii insondabile a personalității umane.

Peter Paul Rubens este artistul care ilustrează cel mai bine spiritul baroc al picturii. Opera „romantiștilor" secolului al XVI-lea nu pare decît o pregătire a unirii intime a realismului flamand și idealismului Renașterii Italiene, care se înfăptuiește pentru prima dată în arta barocă a lui Rubens. În personalitatea lui se contopesc, de asemenea, senzualitatea și impulsiunile puternice temperamentale cu ordinea rațională și disciplina severă. Aceste din urmă calități, căpătate printr-o educație aleasă în copilărie și adolescență, urmată de studiile umaniste, facilitate de cunoașterea limbii latine, au asigurat pictorului cu o înaltă cultură o situație socială excepțională. Pictor oficial al arhiducilor Albert și Isabella, el a fost în același timp diplomat al curților Franței, Angliei și Spaniei, fiind înnobilat de Carol I al Angliei și chemat de Ludovic al XIII-lea, regina Maria de Medici și Richelieu să decoreze Galeria Medici din Luvru.

Ucenicia artistică a început-o în Anvers, cu maestrul romanist Otto Vaenius, apoi a desăvîrșit-o timp de opt ani în Italia, la Roma, Veneția și la Mantova, unde intră în serviciul ducelui Vincenzo Gonzaga. Studiul maeștrilor italieni, al anticului și artiștilor teoreticieni, i-a format convingerea că forțele instinctuale ale creației pot fi servite cu folos de controlul rațional și de organizația conștientă a viziunii inițiale. El a crezut, ca și artiștii raționaliști ai secolului al XVII-lea, într-o justificare teoretică a limbajului formelor omului și a utilizării raționale a resurselor sale plastice și expresive. De aceea a conceput și el, ca și Leonardo, un „Tratat asupra figurii umane", rămas în fragmente, din care se pot recunoaște îndeosebi teoriile lui Le Brun asupra expresiilor emoțiilor, expuse în același timp de el în „Tratatul asupra mișcărilor sufletului", precum și o serie de idei, cu aceeași tendință raționalistă privind morfologia comparată a bărbatului, femeii și copilului. Cultura sa universală,

care reiese mai bine din corespondența întreținută în patru limbi cu miniștrii suveranilor apuseni și cu oamenii de știință ai timpului, l-a îndepărtat atît de formulele sterile, cît și de impulsurile pur instinctuale, contribuind la făurirea stilului personal, în care se recunoaște „maniera grande" a italienilor, contopită cu temperamentul flamand. Atenția deosebită acordată lucrurilor mărunte, materiale, senzualitatea și voluptatea, sînt înnobilate prin ideile umaniste, astfel încît Rubens atinge, printr-o viziune originală, constanțele universale ale artei.



Rubens
Venus înaintea oglinzii,
Muzeul Lichtenstein, Viena

La întoarcerea din Italia, în 1609, la vîrsta de 31 de ani, această viziune era formată. Analiza pe care Fromentin a făcut-o primelor mari opere create pentru catedrala din Anvers, „Crucificarea" (1610) și „Coborîrea de pe cruce" (1612), relevă caracterele cele mai importante ale acestei viziuni, în care omul joacă rolul principal, iar stilul reprezentării sale cîștigă trăsăturile personale din operele deplinei maturități*.

Rubens are darul elocinței și forța comunicativă a marilor oratori. Subiectele sale, religioase sau profane, sînt dintre acelea care necesită forța și mijloacele declamatorii pentru a putea fi emoționante. El vorbește în spații vaste, pentru un auditoriu numeros. Vocea puternică și sonoră și efectele declamatorice sînt, în pictura sa, formele corporale puternice, „dilatate", gesturile ample, expresiile patetice, dramatice. „Crucificarea" afirmă cu toată violența noul stil al reprezentării omului, în noul limbaj oratoric. „Crucificarea" este prima manifestare a „modului eroic" al picturii lui Rubens, comparată de Fromentin cu oda din literatură sau „modul retoric", numit sublim. Formele fizice, gesturile, expresiile sînt supraumane. Omul este un erou plin de vitalitate și forță, actor al unui spectacol sublim. Viziunea dramatică a lui Michelangelo, amplificată și trecută pe planul virtuozității de Tintoretto, găsește în afirmația respectului lui Rubens pentru viața fizică, pentru forța și sănătatea formelor, pentru „voluptatea cărnii", un accent nou și original, în care se manifestă, fără îndoială, caracterul flamand al operei sale. Vitalitatea și oratoria plastică dau scenelor celor mai dramatice ale operelor lui Rubens un caracter de „vivacitate". Astfel, în „Crucificarea", drama spirituală și fizică este eclipsată de prezența corpului herculean al lui Crist și de efortul unor atleți cu talii și musculaturi gigantești, pentru ridicarea crucii. Diagonala pe care se situează aceasta formează axul compoziției și al arabescului de curbe și contracurbe al formelor corporale, care exprimă dinamismul puternic și transpunerea plastică a dramatismului scenei.

* E. Fromentin, *Maîtres d'autrefois*, Ed. Plon, Paris, 1912.

„Coborîrea de pe cruce" (1692), reprezentînd partea centrală a unui triptic, este impregnată de o noblețe a formelor și reținere a gesticulației demnă de arta lui T i z i a n. „Crist" este una din cele mai elegante figuri pe care R u b e n s a imaginat-o pentru a picta un Dumnezeu. El are, nu știu ce grație mlădioasă, aproape alungită, care îi dă toate delicatețele naturii și toată distincția unui frumos studiu academic"*.

În aceeași compoziție apare tipul feminin în care se recunosc trăsăturile fine și fermecătoare ale I s a b e l e i B r a n d t, cu care se pictase împreună („Rubens și Isabela Brandt", München, 1910), într-o ținută elegantă, la un an după căsătorie. Prin această înfățișare, R u b e n s glorifică frumusețea feminină în toate tablourile sale religioase sau mitologice, descoperind încă o dată viziunea din tinerețe, în înfățișarea celei de a doua soții H é l è n e F o u r m e n t, după moartea I s a b e l e i, în 1630 („Hélène Fourment și copiii săi", Luvru, 1637; „La pelisse", „Hélène Fourment", Viena, 1638—1640). „Totdeauna a existat ceva din I s a b e l a sau E l e n a, în femeile pe care Rubens le picta după una din ele", spune F r o m e n t i n. „În prima a pus ca o trăsătură preconcepută din cea de-a doua; în a doua, a strecurat o amintire neștearsă din prima". R u b e n s este, de asemenea, admiratorul și creatorul unei frumuseți corporale feminine unice, cu forme monumentale, robuste, cu o supraîncărcare a depozitelor grase și o exagerare a caracterelor feminității. Dacă în concepția nudului masculin, rămîne tributar viziunii lui M i c h e l a n g e l o și admiratorilor lui („Pescuirea minunată", Mechelen, 1618; „Lovitura de lance", Anvers, 1620; „Drumul calvarului", Bruxelles, 1636—1637), tipul feminin, în care R u b e n s a exprimat senzualitatea sa puternică și adevărata „voluptate a cărnii", apare puternic sexualizat în toate ipostazele în care este imaginat și mai ales în subiectele mitologice și chiar în unele biblice, cu un vădit caracter erotic. Astfel, în cele 25 de episoade ale istoriei M a r i e i d e M e d i c i, soția regelui H e n r i c a l I V - l e a (Galeria Medici din Luvru 1621—1625), nudul feminin apare sub nenumărate pretexte mitologice: divinități marine, tinerele Parce ale destinului lui Henric al IV-lea, Grațiile, educatoare ale regelui, sau zeițele Iunona și Minerva, sfătuitoarele sale. Idealul înfățișării corporale feminine apare fixat încă din tablourile mitologice mai timpurii („Venus la oglindă", Château de Vaduz, 1615; „Răpirea fiicelor lui Leucip", München, 1618; „Cortegiul lui Silen", München, 1618). El capătă toată amploarea în opera sa de maturitate („Judecata lui Paris", Madrid, 1638; „Bethsabé la fîntînă", Dresda, 1635; „Suzana și bătrînii", München; „Nimfele surprinse de satiri", Prado, 1635—1640; „Cele trei grații", Prado 1638—1640).

Pretutindeni în opera lui R u b e n s, tipurile umane cele mai convingătoare sînt cele pe care artistul le-a avut sub ochi sau care au trăit în imediata lui apropiere. Astfel, în „Adorația Magilor" (Anvers, 1624), tipurile cele mai izbutite sînt Fecioara, cu trăsăturile Isabelei și negrul etiopian, care este probabil un portret. Celelalte tipuri, asiaticul și tipurile europene, sînt banale. Constatarea aceasta, care este valabilă și pentru alte opere, l-a făcut pe F r o m e n t i n să afirme că marele inventator de „istorii" nu avea darul invenției figurilor umane. „Iată pentru ce, spune F r o m e n t i n, personajele sale evanghelice sînt mai umanizate decît ar trebui; personajele eroice sub rolul lor fabulos, și cele mitologice, au ceva care nu există nici în vis nici în realitate . . . De fiecare dată cînd Maria de Medici intră în scenă este perfectă. Henric al IV-lea, în portret, este o capodoperă.

* E. F r o m e n t i n, *op. cit.*, p. 361.

Nimeni nu contestă neînsemnătatea absolută a zeilor Mercur, Apollo, Saturn, Iupiter sau Marte" (Galeria Medici, Luvru).

În același timp, portretele sale sînt slabe, în comparație cu cele ale lui Rembrandt, Velázquez, Holbein, constată Fromentin. „Se vede că Rubens era lipsit de acea naivitate atentă, supusă și puternică, necesară pentru ca studiul figurii umane să fie perfect". Printre portretele cele mai cunoscute ale epocii de maturitate sînt: „Portretul Baronului de Viez", Luvru, 1625; „Portretele copiilor săi Albert și Nicolas", Viena, 1625; „Autoportretul", 1638—1640.



**Rubens**
Boreas răpește pe Oreythia, Academia din Viena

Geniul lui Rubens se manifesta deplin în organizarea spectacolelor în care omul este dotat numai cu personalitatea și expresia necesară, pentru a se putea încadra în fluviul unui curent vital de o mare amploare. Astfel este celebra sa „Chermesă" (Luvru, 1638) sau „Dansul țăranilor", cunoscut sub denumirea „La Ronda" (Madrid, 1640), în care figura umană și natura însăși sînt supuse unui ritm general vertiginos, reprezentat pe direcții oblice sau circulare, și balansat în curbe și contracurbe fără a fi legat de exigențe fiziologice, fizionomice și psihologice ca în „Dansul țărănesc" al lui Bruegel.

Rubens iubește animația, mișcarea și exaltarea vieții, inventînd spectacole, profane sau religioase, în care personajele sînt animate de mișcări dramatice, traducînd intense trăiri sufletești sau execută acțiuni eroice violente. Vînătoarea este concepută, spre exemplu, ca o luptă pe viață și pe moarte între om și animal, surprinsă în momentele culminante ale spaimei și groazei și dezlănțuirii furiei, în ciocnirea forțelor adverse („Vînătoarea de leu și leopard", Dresda, 1615). Bătăliile amintesc de Leonardo da Vinci prin tumultul formelor, îndrăzneala mișcărilor și imaginarea proporțiilor uriașe ale dezastrului. Calul, însoțitorul constant al tuturor acțiunilor eroice ale omului, este angajat prin forme, mișcări și expresie în dramele distrugerilor și violențelor oarbe („Moartea lui Decius Mus", Viena, 1617; „Bătălia Amazoanelor", München, 1620; „Henric al IV-lea la bătălia de la Ivry", Florența, 1630).

În domeniul subiectelor religioase, istoriile sfinților i-au prilejuit ocazia organizării unor spectacole în care decorul arhitectural, expresia puternică a personajelor și participarea ființelor cerești, creează iluzia miraculosului („Ultima împărtășanie a Sfîntului Francisc din Assisi", Anvers, 1619; „Miracolele Sfîntului Francisc Xavier", Viena, 1620, „Sfîntul Ignațiu de Loyola vindecînd o posedată", Viena).

În subiectele religioase, Rubens exaltă energia omului și elanul său vital, precum și înclinația materialistă flamandă, dezvoltînd o trăsătură latentă, decelabilă încă în pictura lui Van Eyck sau Hugo van der Goes. Viața fastuoasă a curților princiare și regale frecventate, luxul decorurilor și podoabelor, eleganța 



Rubens
Pălăria de pai,
National Gallery, Londra

manierelor i-au inspirat o serie de lucrări dedicate exaltării acestor bucurii terestre, amestec de vis și realitate. Glorificarea M a r i e i d e M e d i c i și a regelui H e n r i c a l I V - l e a, nu epuizase tot ceea ce poate fi conceput în domeniul strălucirii vieții materiale („Încoronarea Mariei de Medici", Leningrad, 1621), în imaginația întîlnirilor amoroase și a reuniunilor galante în decoruri feerice arhitecturale sau naturale, care au fost unele din subiectele preferate ale anilor maturității și bătrîneții artistului („Grădina iubirii", Prado, 1633—1634).

Imaginea omului din opera lui R u b e n s, concepută la o scară supraumană, dramatismul și mai ales oratoria grandilocventă, care amintesc de unii retori mari ai Antichității, ca C i c e r o, sau de poeți retorici, ca de exemplu contemporanul său C o r n e i l l e, „a fost salutată cu respect", deși nu era apreciată. Respectul pe care nu încetează să-l impună opera lui R u b e n s se datorește îndeosebi calităților lui de colorist. Concepția unui colorit „simfonic", bazat pe o culoare dominantă, totdeauna caldă, însoțită de armonicele ei, este opusă coloritului „multicolor" al lui P o u s s i n. Calitățile de colorist atenuează în opera lui R u b e n s agitația obositoare a personajelor, după cum în lucrările lui P o u s s i n, perfecțiunea statuară a formelor este animată de varietatea coloritului. Spre deosebire de P o u s s i n, R u b e n s are o mare facilitate a improvizației controlate, „o dexteritate și abilitate fără egal, abilitatea de a se juca fără grijă cu materiale ingrate și instrumente rebele, mișcarea unei unelte bine ținute, . . . această magie a marilor executanți, care la alții devine fie manieră, fie afectare, fie spirit de calitate mediocră. În timp ce la P o u s s i n, culoarea înseamnă umplerea unei forme cu un ton, la R u b e n s, formele sînt construite din tușe care poartă sensibilitatea artistului, spiritualizînd materia"*.

Opera lui R u b e n s a influențat nu numai discipolii săi imediați, ca V a n D y c k și J o r d a e n s, dar a deschis căile artei lui W a t t e a u și D e l a c r o i x. Prin ei, triumful lui R u b e n s asupra lui P o u s s i n a străbătut pînă în pictura secolului al XX-lea.

Dintre elevii formați în jurul operei și personalității lui R u b e n s, care au devenit la un moment dat colaboratorii lui, cel mai dotat a fost V a n D y c k.

* E. F r o m e n t i n, *op. cit.*, p. 361.

Manifestările lui precoce și colaborarea timpurie cu maestrul (1618) au făcut să se exagereze mult intervenția sa în opera lui Rubens. Se consideră că Van Dyck a participat la lucrările: „Istoria lui Decius Mus", „Pescuitul miraculos" (Malines), „Lovitura de lance" și „Bacanala". Între maestru și elev sînt însă mari deosebiri de temperament și de viziune. „Există totdeauna mai multă sentimentalitate și, uneori, un sentiment mai profund — spune Fromentin — în delicatul Van Dyck, decît în marele Rubens. ... două suflete, atît de inegale ... Van Dyck alungește staturile pe care Rubens le făcea prea greoaie ... El este mai puțin turbulent și niciodată brutal; expresiile lui sînt mai puțin grosolane, rîde puțin, se înduioșează adesea, însă nu cunoaște marile hohote de plîns ale oamenilor violenți; nu strigă niciodată și corectează multe asperități ale maestrului său. El aparține primei generații a secolului al XVII-lea și aceasta se simte. Se simte în fizic ca și în moral, în om ca și în pictor, în frumosul său chip și în gustul pentru figurile frumoase și îndeosebi în portretele sale. Poate că împrumută, tuturor personajelor care i-au pozat, ceva din grația persoanei sale ..."*.

Această înfățișare, de o delicatețe și frumusețe puțin feminină, a fixat-o în cunoscutul „Autoportret" de la vîrsta de 22 de ani (München, 1621). Este epoca în care călătorește în Italia, stabilindu-se pentru mai multă vreme la Genova. Aici cunoaște societatea aristocrată a cărei înfățișare de o eleganță rafinată o fixează într-o serie de portrete („Marchizul Brignole-Sale, călare și Marchiza Geronima Brignole-Sale, împreună cu fiica sa" (Genova); „Marchiza Geronima Spinola"; „Paolo Adorno" (Genova). La Roma pictează „Portretul Cardinalului Guido Bentivoglio", literat și istoric, favorit al Papei Urban al VIII-lea.

În 1632, Van Dyck se găsește la Londra, în serviciul regelui Carol I, care îl numește cavaler, jucînd la curtea sa rolul pe care un secol mai tîrziu l-a avut pictorul Nattier față de Ludovic al XV-lea și de anturajul său. Portretele sale fixează acum imaginea înaltei societăți engleze, manierele elegante, luxul și rafinamentul îmbrăcămintei, pozele aristocratice care sînt duse pînă la snobism și afectare („Portretul dublu al lui George Digby, Conte de Bristol și William Rusell, Duce de Bedford", Althory House; „Beatrice de Cusance", Windsor; „Prințul Thomas de Savoia", Torino; „Regele Carol I", Luvru). „Nu sînt cavaleri, spune Fromentin, sînt nobili. Oamenii de război care au părăsit armurile, căștile, sînt oameni de curte și de salon ... În tunici descheiate, în cămăși zburătoare, în robe de mătase, în pantaloni semiajustați cu pantofi de atlas cu toc, mode și obiceiuri pe care era chemat să le reproducă".

„Portretul Regelui Carol I" (Luvru, 1635), elegant îmbrăcat, reprezentat într-o atitudine puțin afectată, protocolară, ținînd de eticheta regală, este prototipul acestor opere. Personajele însoțitoare, calul și fragmentul participă la evocarea imaginii nobleții. Gustul său pentru stofele colorate, pentru mătăsurile fine, de culoarea perlei, atinge în acest portret, ca și în cel al „Copiilor regelui" (Torino, 1635), culmea rafinamentului, exemplificată în aceste lucrări prin noblețea fizicului și prin îmbrăcămintea strălucitoare.

Van Dyck a continuat și completat opera lui Rubens dedicată omului. Atent la caracterele individuale și de clasă ale modelului, el a creat o artă nouă și originală. Limbajul său liber nu mai are nimic din vechiul limbaj învățat.

* E. Fromentin, *op. cit.*, p. 361.



Rubens
Urmările războiului,
Galeriile Pitti,
Florența

Pe de altă parte, el a făcut mai mult, el a dat naștere unei întregi școli străine, școala engleză: Reynolds, Lawrence, Gainsborough. Toți pictorii de gen, credincioși tradiției engleze și cei mai mari peisagiști au descins direct din Van Dyck și, indirect, din Rubens prin Van Dyck*.

Jacob Jordaens, mai precoce decît Rubens în manifestarea talentului, este dotat cu o imaginație și putere de invenție mai puțin fecunde decît ale maestrului, ceea ce îl face să se limiteze de timpuriu la o anumită viziune a tipului uman și la repetarea insistentă a acelorași forme și motive compoziționale. El este cel mai depărtat de cercul artiștilor influențați de arta lui Rubens, iar prin înclinația către naturalism și către aprecierea frumuseții materiale, redată prin echivalențele unui colorit strălucitor și gras, este considerat ca un adevărat simbol al senzualismului și „opulenței" flamande. Fără a fi cunoscut Italia, este un adept al tenebrosismului caravagesc și, mai ales, printr-o înclinație naturală, a „populismului" acestuia, împins uneori pînă la vulgaritate. El coboară scenele religioase și mitologice în această atmosferă a exigenței terestre, transpunînd legenda și fabula în scene de toate zilele, „văzute" fără nici o intenție de idealizare sau afectare teatrală. Personajele sale, care sînt figuri populare cu înfățișări aspre și comportament rustic, fac să diminueze semnificația literară, simbolică sau poetică a subiectelor tratate, în favoarea calităților pur picturale („Adorația păstorilor", Stockholm, 1618; „Cei patru Evangheliști" Luvru, 1616—1618; „Meleagru și Atalanta", Anvers). Preferințele sale se îndreaptă către observația naturalistă a vîrstelor și gesticii personajelor aduse în primul plan al tabloului și prezentate numai în jumătatea lor superioară.

Puțin dotat pentru compozițiile de mari dimensiuni și pentru decorații, Jordaens a excelat în temele cu personaje puține, al căror aranjament îl perfecționează prin repetare și în care reușește detalii (figuri, naturi moarte, animale), de o mare frumusețe picturală, ce anunță pictura de gen a secolului („Satirul și țăranul", su-

* E. Fromentin, *op. cit.*, p. 361.

biect inspirat din fabula lui Esop, în versiunile Kassel și Bruxelles). În concepția nudului feminin se recunoaște, vulgarizată, influența lui Rubens („Abundența pămîntului", Bruxelles, 1622 și, mai ales, „Suzana și cei doi bătrîni", Bruxelles). Absența monumentalității și insistența asupra detaliului îl îndepărtează însă de Rubens și orientează viziunea sa mai mult către „realismul" modern al lui Courbet.

S-a remarcat, ca una din calitățile excepționale ale lui Jordaens, capacitatea sa de a asocia în aceeași lucrare elemente eterogene ca formă, materie și culoare (corpul uman, animale, vegetale, fructe, flori). Perfecțiunea redării elementelor de natură moartă, căutate în compozițiile cu personaje umane pentru bogăția și varietatea coloritului, erau executate, după moda timpului, de către pictori specializați. Astfel, sînt cunoscute colaborările lui Rubens cu Frans Snyders și cu Paul de Vos, care executau vînatul, vegetalele sau haitele de cîini.

Printre lucrările lui Jordaens care reușesc o adevărată performanță în unificarea elementelor eterogene, se numără și cunoscutul său „Portret de familie" (Prado, 1622—1623), în care pictorul se reprezintă cu soția, bona și copilul.



**Rubens** Blana, Viena

În compoziția de mari proporții („Dinarul Sfîntului Petru" sau „Bacul din Anvers", Copenhaga, 1635—1640), elanul mistic este coborît la nivelul viziunii naturaliste, în care personaje cu aluri atletice și gesturi teatrale rubensiene, văzute în maniera tenebroasă, sînt amestecate cu figuri așezate în plină lumină și detașate de restul acțiunii, ca niște fragmente observate direct după natură (mama și copilul, din extrema stîngă a bacului).

Cele mai cunoscute opere ale lui Jordaens sînt cele dedicate celebrelor sărbători populare ale Bobotezei, numite după episodul principal al ospățului, „Regele bea". În aceste lucrări, din care execută mai multe variante (între anii 1638 și 1648, aflate în Bruxelles, Paris, Leningrad, Viena etc.), este exprimată bucuria exuberantă a vieții în forma unor banchete tumultuoase, adevărate imagini ale desfrîului, mîncării și băuturii, depărtate prin vulgaritatea lor de bacanalele lui Rubens, însă înrudite, exceptînd „opulența flamandă", cu unele teme caravagești.

„Bobotezele" lui Jordaens reprezintă dezlegarea picturii de tirania subiectului și, odată cu aceasta, orientarea atenției pictorilor către figura umană anonimă și către

manifestările instinctive din zonele periferice ale societății. Pictura de gen primește, pe această cale, un impuls mai puternic decît cel venit de la imitatorii flamanzi ai scenelor de taverne ale lui Caravaggio.

Adriaen Brauwer, reprezentantul flamand cel mai de seamă al scenelor de cîrciumă, al tavernelor cu fumători și jucători de cărți, precum și al scenelor de medicină populară, a cunoscut această pictură în Olanda, unde s-a format. Atmosfera spirituală a Haarlemului, unde se pare că a fost elevul lui Frans Hals, era cu totul deosebită de aceea a Anversului aflat sub dominația lui Rubens. Întîlnirea în Anvers cu Rubens (după 1631), care a apreciat pictura sa pentru naturalețea și vivacitatea scenelor, pentru calitățile de povestitor și fizionomist, a fost importantă pentru formația de colorist a lui Brauwer. Cu totul nouă a fost însă, la el, viziunea țărănimii în fizionomii individuale și, mai ales, în manifestări ale grosolăniei, vulgarității și în dezlănțuirea instinctelor primitive: violența, viclenia, lăcomia, petrecute în interioare adecvate degradării fizice și morale. De asemenea, neîntrecute sînt calitățile sale de observator al psihologiei individuale, în participările diferențiate ale indivizilor la diverse activități (jocurile de cărți, bătăile, prînzurile, bețiile), precum și în reacțiunile la durerea fizică (în scenele de medicină și chirurgie populară).

David Teniers, care se exercită și el în genul „bambociadelor" lui Brauwer, nu are naturalețea și vivacitatea acestuia. În schimb, excelează în descrierea burgheziei și vieții plăcute a aristocrației pentru care lucrează, creînd acele „mondainités", care anunță obiectivele principale ale picturii secolului al XVIII-lea (Teniers a fost primul director al Academiei din Anvers și conservatorul Galeriei de tablouri din Bruxelles a arhiducelui Leopold Wilhelm, guvernatorul Țărilor de Jos).

Schimbarea esențială în viziunea omului se produce în pictura olandeză a secolului al XVII-lea. În Olanda protestantă, se acordă pentru prima oară omului importanța care se acorda în trecut divinității. Orientarea filozofiei și științei a fost favorabilă, în funcție de reformă, observației obiective a înfățișării și ambianței umane, descoperindu-se, în pictură, realitatea concretă și prezența materială, opusă „tipurilor" existenței spirituale, supranaturale. „Transcendentalismului baroc" al Țărilor de Jos, catolice, îi urmează „imanentismul obiectiv" și concret al statelor protestante, aducînd o revoluție asemănătoare în domeniul conceptelor și în lumea formelor*. Realismul nordic se manifestă cu o deosebită forță în pictura olandeză.

Aceasta se naște la începutul secolului al XVII-lea, prin întîlnirea înclinației spre observația obiectivă a realității și iubirii lucrurilor umile, cotidiene, cu severitatea moravurilor „radicalismului protestantist", cu reținerea expresiilor excesive a emoțiilor și interdicțiile religioase. Absența nudului și a subiectelor mitologice este compensată de orientarea spre portret, scene biblice, scene de familie și peisaje, în care s-a manifestat puternic originalitatea școlii olandeze. Olanda nu a avut un Van Eyck, Memling sau Rogier van der Weyden ca Flandra, iar „romaniștii" săi din secolul al XVII-lea (Ter Bruggen, Gerard van Honthorst, Goltzius, Pieter van Laer, supranumit Bamboccio) au dat un caracter realist structurilor plastice împrumutate. „Genul" propriu-

* M. Brion, *Le réalisme dans les pays protestants* (din René Huyghe, *l'Art et l'homme*, Ed. Larousse, Paris, 1957—1958).

**Rubens**
Fiicele
lui Leny
răpite
de Castor
şi Polux



zis se degajă din centrul obligaţiilor istoriei, ajungîndu-se foarte aproape de expresia definitivă a peisajului modern. În sfîrşit, „s-a creat un gen aproape istoric şi profund naţional, tabloul civic, şi prin această achiziţie, cea mai formală din toate, sfîrşeşte secolul al XVI-lea şi începe secolul al XVII-lea"**.

În istoria reprezentării omului, portretul de grup este o descoperire nouă. Între imaginea individului şi aceea a colectivităţii, portretul de grup reprezintă fiinţa vieţii civice şi corporative din diversele domenii ale manifestării ei (militar, comercial, medical, al erudiţiei etc.), simbolizate prin reuniunile conducătorilor corporaţiilor, confreriilor sau regenţilor. Portretul de gen este reflexul estetic al organizaţiei vieţii colective şi joacă în Olanda rolul ornamental şi afectiv al tablourilor cu teme pioase sau mitologice din pictura italiană.

F r a n s  H a l s, care părăseşte tradiţia tablourilor cu juxtapunere de figuri din secolul al XVI-lea, şi intuieşte unitatea vieţii supraindividuale, este considerat ca

** E. F r o m e n t i n, *op. cit.*, p. 361.

adevăratul creator al portretului de grup. Originar din Haarlem, a fost elev al pictorului teoretician Carel van Mander, fondatorul unei academii pentru studiul nudului, împreună cu romaniştii Goltzius şi Cornelisz. Întreaga activitate a lui Hals este dedicată fixării imaginii societăţii sale sub forma portretelor individuale şi îndeosebi a celor de grup. Preocupat mai ales de realitatea vizibilă, obiectivul principal al portretisticii sale este redarea fizionomiilor individuale. „Naturalismul" său, servit de o virtuozitate tehnică în care tuşa sau „scrisul plastic" joacă un rol de mijloc de spiritualizare a realului, fac de neuitat portretele sale individuale („Hille Babbe", muzeul din Lille; „Ţiganca", Luvru; „Descartes"). Evoluţia viziunii sale este urmărită de către Fromentin în marile portrete de grup aflate în Academia din Haarlem, aparţinînd perioadei de început, de mijloc şi de sfîrşit a lungii sale cariere artistice. Primul portret de grup „Reuniunea ofiţerilor corpului infanteriştilor Sfîntului Gheorghe" din 1616 (realizat la vîrsta de 32 ani) se află încă sub influenţa maestrului şi a predecesorilor săi: „modelajul este sforăitor şi penibil, mîinile sînt grele, negrurile rău văzute. Cu toate acestea, opera este foarte fizionomică"*.

În 1627, tratînd aceeaşi temă, şi-a găsit registrul şi şi-a fixat elementele coloritului. Capetele, sînt inegalabil frumoase; cît priveşte factura, toate expresive şi „uimitor de individuale". Personajele animate de mişcări vivace, de naturaleţe, sînt văzute în plină lumină. Factura este liberă, iar paleta bogată. În „Banchetul conducătorilor corporaţiei Sfîntul Adrian", din 1633, există „tot atît de mult gust cît în Van Dyck şi tot atîta abilitate cît în Velázquez, cu însutitele dificultăţi ale unei palete infinit mai bogate"**. Operele capitale ale lui Hals rămîn însă cele două portrete de grup din epoca tîrzie a activităţii sale (1664), „Regenţii şi regentele azilului de bătrîni din Haarlem" (unde a sfîrşit el însuşi ca pensionar). Primul aminteşte de „Sindicii" lui Rembrandt, prin sobrietatea coloritului, redus la griuri şi negru, prin modul de detaşare a figurilor deschise pe fondul închis şi prin liniştea şi gravitatea personajelor. În ambele şi îndeosebi în cel de al doilea, Hals atinge o mare putere de interiorizare în definirea caracterului personajelor prezentate în ţinute simple şi poze naturale, statice. Distanţa faţă de viziunea lui Rembrandt este însă mare. Opoziţia celor două naturi poate fi definită în esenţă prin remarca lui Fromentin: „superioritatea mîinii la Hals, a spiritului la Rembrandt", „Mîna" lui Hals, care nu mai caută acum virtuozitatea, ci formele, în modul cel mai simplu şi prin abreviaţii în care tuşa răpeşte precizia şi consistenţa formei, anunţă viziunea şi tehnica Impresionismului.

Portretul de grup reprezintă o modalitate de conciliere a reprezentării înfăţişării individuale şi a celei colective. Diferenţierea individuală extremă este atenuată de o anumită necesitate de conformism social, care afectează nu numai aspectul exterior al personajelor, dar şi gestica şi într-o oarecare măsură, însăşi fizionomia lor. În acelaşi mod, în genul portretului individual, cultivat de contemporanii lui Hals (Van der Helst, Thomas de Keyser sau Gerard Terborch), care lucrează în „mica manieră", personalitatea individuală nu poate fi desprinsă de cea colectivă, al cărei reflex conferă personajelor, într-o largă măsură, înfăţişarea

* E. Fromentin, *op. cit.*, p. 361.
** E. Fromentin, *op. cit.*, p. 361.

tipică a unei anumite clase sociale și chiar a categoriilor mai importante din cadrul acesteia (marii negustori, militarii, savanții etc.).

Din sfera influenței lui Frans Hals, fac parte unii artiști a căror originalitate s-a afirmat puternic într-o direcție opusă celei a maestrului. Cel mai cunoscut și mai fecund dintre ei a fost Adriaen van Ostade, care a fost elevul lui Hals la Haarlem, în același timp cu flamandul Brauwer (1626). Se pare că acesta a fost adevăratul inițiator al lui Van Ostade în pictura de gen de format mic, dedicată temelor țărănești cu manifestările veseliei și violenței primitive, precum și aspectelor vulgarității și viciilor declasante. În opoziție cu genul „tablourilor de societate", oglindind burghezia îmbogățită și aspectele multiple ale ipocriziei ei, Van Ostade creează „tabloul de moravuri" continuînd, într-un mod original și cu o amprentă pur olandeză, vechea pictură a lui Bruegel dedicată țărănimii și maselor. Ca și Brauwer, Van Ostade înfățișează, cu umor, repaosul țărănesc în manifestările colective, din interiorul cîrciumilor și tavernelor. Figurile sînt tipice, grosolane, siluetele greoaie, însă scenele sînt vii și animate. Sub influența beției, dansurile, muzica, jocurile de cărți, scenele de dragoste capătă un caracter vivace însă primitiv, brutal și adesea degradant, prin degenerarea chefurilor în bătăi și obscenități.

În afară de bucuriile materialiste și vulgare ale unei țărănimi abrutizate de muncă și sărăcie, Van Ostade reprezintă și latura spirituală a aceleiași societăți: viața de familie, cuviincioasă, desfășurată în interioarele sărăcăcioase, sentimentele tandre,



Jan van Dyck
Maria Luisa de Tassis,
Muzeul Lichtenstein, Viena



Jan van Dyck
Autoportret, München

iubirea maternă și paternă, educația familială și școlară. În perioada maturității artistice (deceniile III—IV ale secolului), se simte în opera lui, în pictură, desen și gravură, influența tehnicii clarobscurului lui Rembrandt. Lipsit însă de imaginația și orizontul spiritual al acestuia, Van Ostade rămîne captivul tipurilor și lumii văzute sub latura pe care a preferat-o activitatea vie și primitivă a păturilor sociale de jos. Chiar și tablourile în care personajele apar reprezentate ca busturi sînt angajate într-o activitate. Cele mai multe din ele reprezintă „alegorii ale simțurilor", după o modă a picturii de gen a timpului („Fumătorul", „Mîncătorul de heringi", „Bețivul", „Omul de afaceri", „Violonistul", „Cititorul" etc.). În anii mai tîrzii ai activității sale nu au lipsit din opera lui Van Ostade și tablourile în „genul distins", în care apar figuri ale burgheziei și poate chiar figura și familia artistului însuși („Cererea în căsătorie", „Artistul în atelierul său", „Tablou de familie"). El rămîne însă pictorul țărănimii, și, anume, al comportamentului social și familial precum și al înfățișării tipice a acestei clase, văzute îndeosebi sub aspectul caracterelor și manifestărilor ei primitive și redate cu multă vervă și umor.

Dacă Van Ostade dezvoltă într-un mod original viziunea omului din arta lui Bruegel, un alt olandez, Vermeer de Delft, reia tradiția vechii picturi a lui Van Eyck, „oglindă a realului", găsind o expresie nouă atașamentului pentru viața intimă și obiectele familiale, pentru culoarea și prețiozitatea materiei, în Olanda calvinistă, care favoriza această înclinație, prin reconsiderarea etică a valorilor materiale și reînnoirea legăturii lor cu sentimentul demnității umane.

Senzualismul tactil și vizual, care se manifestase puternic în pictura religioasă a Țărilor de Jos din secolul al XV-lea, domină pictura de gen a secolului al XVII-lea, ajungînd să transpună problema reprezentării omului pe planul „sărbătorii simțurilor" în ordinea universului material, luminos și colorat. Așa-numita școală din Delft, înfloritoare către mijlocul secolului, reunește, în frunte cu Vermeer, o serie de pictori avînd aceeași orientare către reprezentarea omului în spațiul interior și ambianța pacifică a obiectelor înconjurătoare (Emmanuel de Witte, Karel Fabritius, Pieter de Hoogh, Gabriel Metsu, Niklaus Maes).

Personalitatea lui Vermeer a rămas misterioasă, în ceea ce privește formația și relațiile. El însuși pare să fi păstrat o discreție totală asupra persoanei proprii, simbolizînd imaginea pictorului într-un personaj absorbit complet în munca sa, întorcînd spatele spectatorului („Atelierul" și „Alegoria picturii", Viena, 1666). Se presupune că prin Karel Fabritius, considerat ca profesorul său, a cunoscut secretele artei lui Rembrandt, însă operele sale au mai multă înrudire cu cele ale contemporanului său Pieter de Hoogh. Perfecțiunea construcției și a tehnicii picturale au făcut din tablourile sale „delicate mașinării experimentale construite pentru studiul variației luminii, care alcătuiesc esențialul aportului vermeerian"*, restrîngînd mult numărul de tablouri atribuite lui Vermeer. Astfel sînt înlăturate din opera sa tablouri ca: „Toaleta Dianei" (Haga, 1655); „Crist la Marta și Maria" (1654—1655), în care se simte influența temelor „internaționale" și a tenebrosismului caravagesc, și chiar lucrarea „La Procureuse" (Dresda, 1656), în care lumina și culoarea cîștigă în importanță cu ajutorul stofelor, costumelor și covorului, însă în care „subiectul", „anecdota" și expresia psihologică, dețin încă


* P. Descargues, *Vermeer*, Ed. Skira, Genève, 1966.

rolul principal. Sînt în schimb atribuite cu siguranță lui Vermeer, tablourile în care absența anecdotei, ca și reducerea personalității modelului la arhetipuri cvasi-geometrice, lasă terenul liber rezolvării problemelor de natură strict picturală, ca în experiențele moderne ale Cubismului.



Jordaens Cei patru evangheliști, Muzeul Luvru, Paris

De aceea, unul din primele tablouri atribuite cu siguranță lui Vermeer este „Tînără dormind" (New York, către 1656), în care prezența figurii umane este simbolic anulată prin starea de somn și, efectiv, minimalizată, prin locul ocupat în subtila construcție spațială și armonia coloristică în gama roșurilor. Majoritatea subiectelor tablourilor lui Vermeer se petrec în interiorul unei camere. Artistul, ca un alchimist, cu ajutorul ferestrei și perdelelor, supune obiectele și persoanele unor experiențe, în care lumina este plimbată pe suprafețele și volumele colorate. Astfel Vermeer descoperă frumuseți nebănuite în variația aparențelor cîtorva obiecte și a cîtorva persoane, care i-au pozat. Oamenii din pictura lui Vermeer sînt personaje în compoziție, iar nu portrete. Interesul pe care el îl acordă omului este acela al pictorului, iar nu al moralistului, filozofului sau psihologului. Ca și pictorul în „Atelierul" său, personajele lui Vermeer sînt surprinse în timpul activității personale, desfășurate în afara legăturilor cu spectatorul („Dantelăreasa", Luvru, către 1665; „Cîntăreața din chitară", Londra, către 1667; „Femeie citind o scrisoare în fața ferestrei deschise", Dresda, către 1658; „Lăptăreasa" Amsterdam, către 1660; „Cîntăritoarea de perle", Washington, către 1665; „Astronomul", Paris, 1668; „Geograful", Frankfurt, 1669). Personalitatea modelului este voalată nu numai prin ocupație, dar este adesea subordonată îmbrăcămintei sau unui detaliu al podoabelor, obiectelor uzuale sau instrumentelor muzicale („Clavecinista șezînd", cu un violoncel în primul plan, Londra, către 1671; „Femeia cu colierul de perle", către 1665; „Clavecinista în picioare", Londra, către 1671; „Femeia cu ibricul", New York, către 1663; „Tînăra cu turbanul albastru", Haga, către 1665; „Femeia în albastru citind o scrisoare", Amsterdam, către 1669; „Bereta roșie", Washington, către 1667). Lumea modelelor lui Vermeer aparține societății alese, încadrată prin eleganța costumului și podoabelor, în interiorul luxos, cu covoare orientale și broderii de Delft. Cu excepția cîtorva bărbați, „gentilomi", personajele lui Vermeer sînt tinere femei elegante, surorile delftiene ale „prețioaselor" din Amsterdam, Maria și Anna Vischer, ca și ale contemporanelor lor pariziene, de la Hôtel de Rambouillet*.

* P. Descargues, *op. cit.*, p. 372.



Jordaens Pan și Syriux, Bruxelles

Pictura lui V e r m e e r reprezintă întruchiparea spiritului clasic al artei Țărilor de Jos. Frumusețea ei constă în organizarea riguroasă a compoziției și în magia acordurilor coloristice, exaltate sau echilibrate prin forța și justețea luminii. Realitatea în care omul este încadrat ca un obiect prețios este reconstruită cu o puritate de cristal și așezată într-o ordine perfectă. Prin aceste calități, opera sa a fost asemuită cu aceea a lui P o u s s i n, organizator rațional al impresiilor și mare creator de ritmuri. Analogia între opere are poate un fundament în concepția filozofică a celor doi artiști, unul cunoscător al filozofiei lui D e s c a r t e s, iar celălalt, admirator al lui S p i n o z a, care a difuzat ideile lui D e s c a r t e s în Țările de Jos.

În opera lui R e m b r a n d t, existența omului este scoasă din istoria și viața cotidiană și transpusă în eternitate, artistul scrutînd misterul existenței în personajele contemporane lui, în care găsește esența sacrului, a eroicului și mitologicului, precum și a valorilor morale eterne ale întregii umanități. Creația sa plastică, al cărui sens etic s-ar putea rezuma la esența evanghelică a iubirii aproapelui și dăruirii de sine, realizează echivalențele estetice prin care vizibilul este transformat în supranatural și miraculos, sacrul este umanizat și umanul, divinizat. El descinde în adîncimea omului prin simplitate și găsește forțele supraumanului în spiritualitatea omului, unind existența cu visul, realitatea obiectivă cu irealul, familiarul cotidian cu imaginarul și profanul cu sacrul. Viziunea sa „noctilucă" a transfigurat vizibilul care a dat naștere naturalismului picturii de gen a unui G e r a r d D o u, M e t s u, P i e t e r d e H o o g h sau V a n O s t a d e, iar revelația supranaturalului, izvorîtă din „dicteul invizibilului", a înlocuit în arta sa luciditatea continuă și controlul rațional, prin care P o u s s i n s-a situat pe culmile clasicismului mitologic și istoric.

R e m b r a n d t este tot atît de departe de arta gîndită a clasicilor ca și de arta spectaculoasă a Barocului. „Eretic" față de dogmele acceptate ale frumuseții formelor, R e m b r a n d t descoperă echivalențele plastice ale forțelor spirituale etice și poetice ale omului, înlocuind patosul expresivității fizice și limbajului grandilocvent al gesturilor cu simplitatea și naturalețea formelor și mișcărilor, și formulele curente ale plasticii prin semantica desenului și coloritul clarobscurului. Puterea de intuiție a lui R e m b r a n d t a făcut din arta sa opusul Barocului, iar prin harul divin



Vermeer de Delft, Femeia cu pălărie roșie, National Gallery, Washington ▶



a devenit un artist al vremii sale şi al tuturor timpurilor. Reforma sa artistică are comun cu arta modernă dorinţa de a regăsi conţinutul spiritual al operei prin reafirmarea valorilor umane după o îndelungă concentrare asupra formei şi după numeroasele speculaţii asupra elementelor excitaţiei vizuale. De aceea, Rembrandt, ca şi artistul actual, a trebuit să creeze un nou limbaj, ca şi acesta, a trebuit să fie un nonconformist, deoarece dorea să exprime mai mult decît înaintaşii şi contemporanii săi; ca şi artistul modern, căutînd esenţa spirituală a omului şi latura eternă a fenomenelor, a văzut omul din interior, găsind adîncimile prin care acesta atinge supranaturalul. Ca şi pentru artistul modern, pentru Rembrandt, la un moment dat, vizibilul apare doar ca un simbol al invizibilului, supranatural şi misterios.

Nu se ştie prea multe despre viaţa lui Rembrandt, cu toate informaţiile date de Sandrart, Houbraken şi Van Hoogstraeten. Nu şi-a comentat nici arta, ca Leonardo sau Dürer sau contemporanul său, Poussin. Nu a călătorit, ducînd o viaţă solitară, desfăşurată în întregime pe plan interior, convins că „este inutil de a ieşi din ţara ta şi că întreaga viaţă nu va fi destul de lungă pentru a descoperi ceea ce conţine ea".

După Sandrart, care l-a întîlnit în Amsterdam (între 1637 şi 1642), Rembrandt, care nu a învăţat în Italia teoria artei „nu s-a temut să lupte împotriva regulilor artei, a rigorilor şi constrîngerilor academice impuse de anatomie şi de perspectiva care stă înaintea orizontului".

Ca şi mulţi dintre contemporani, Sandrart l-a considerat pe Rembrandt prin prisma prejudecăţilor artei academice italienizante. Rembrandt a fost contemporan cu Poussin şi cu generaţia pictorilor francezi, care au acordat preponderenţă raţiunii asupra sensibilităţii şi sentimentului. În această epocă, esenţialul metodei exprimării artistice a fost considerat, în acord cu filozofia lui Descartes, controlul şi organizarea raţională a primelor impresii în care emoţia şi subiectivitatea pot lăsa loc confuziei.

Pictorii şi literaţii contemporani cu Rembrandt, care acordau o importanţă deosebită laturii didactice a artei şi socoteau artistul un funcţionar al statului, nu puteau să aprecieze opera unui artist a cărui imaginaţie şi iniţiativă personală nu resimţeau constrîngerile nici unei autorităţi. Roger de Piles, care a cunoscut opera lui Rembrandt şi poseda o colecţie din gravurile sale, acceptă arta lui doar ca pe o reuşită parţială, apreciind îndeosebi portretele „de o forţă, suavitate şi adevăr, surprinzătoare". El considera de asemenea că „nu trebuie căutat în operele lui Rembrandt nici corecţia desenului, nici gustul pentru antic . . . El (Rembrandt) spunea despre arta sa că scopul ei nu era decît imitaţia naturii vii, socotind această natură numai lucrurile create aşa cum se văd. Cu toată maniera sa, era convins de frumoasele desene italiene din care avea un mare număr, ca şi de frumoase stampe, de care nu a profitat".

Roger de Piles, sub influenţa propriei educaţii, era puţin impresionat de originalitatea geniului lui Rembrandt şi puţin înclinat a-l judeca după legea propriei lui creaţii. El nu putea considera decît ca grave abateri de la regulile desenului şi a legilor formelor, fulgerătoarele desene cu pana sau în cretă, copiate după „Cina" lui Leonardo (1635), după „Portretul lui Baldassare Castiglione" (1639) sau după „Parnasul" lui Rafael (transformat în „Homer cîntînd înaintea poporului"). Libertăţile luate faţă de limbajul comun al artei erau de acord cu firea sa independentă, nonconformistă şi cu izolarea obstinată privită cu rezerve de către socie-



Brauwer Petrecere țărănească, Rijksmuseum

tatea aleasă a timpului său. De Piles vorbește de „înclinația lui Rembrandt de a conversa cu oamenii de joasă condiție" și notează răspunsul dat unor binevoitori atenți. „Cînd vreau să-mi odihnesc spiritul, nu caut onoarea, ci libertatea"*.

Poetul olandez contemporan Van Den Vonden l-a numit „prietenul și fiul umbrei, asemenea unei bufnițe nocturne", iar pictorul francez Fromentin i-a dat epitetul de „noctiluque", vorbind despre privirea lui care străbate propriul întuneric și de „obiceiurile tenebroase și fantastice ale unui asemenea spirit"**.

În formația artistică datorește foarte puțin maeștrilor italienizanți cu care a învățat. La Iacob Isackszoon van Swanenburgh a rămas timp de 3 ani, retrăgîndu-se apoi să lucreze împreună cu prietenul său Jan Lievens, elev al lui Pieter Lastman, la Amsterdam. Între 1583 și 1633, Rembrandt însuși studiază la Amsterdam cu Lastman, pictor cu orizonturi mai largi, la care rămîne de asemenea timp de 3 ani. Poetul Huygens, într-o autobiografie din 1929—1931, vorbind despre sîrguința neobișnuită a lui Lievens și Rembrandt, amintește că „profesorii lor sînt oameni de abia cunoscuți", deoarece mijloacele modeste ale părinților nu le-au permis să le dea pe alții mai buni***.

Este sigur că în formația lui Rembrandt o importanță deosebită au avut-o maeștrii timpului său și cei pe care i-a putut cunoaște din gravuri originale (cum a fost predecesorul său din Leyda, Lucas van Leyden sau Dürer, admiratorul acestuia), din operele originale sau din cele gravate. Monocromia și dramatismul luminist nu erau fără legătură cu influența lui Elsheimer și Caravaggio, prin intermediul maestrului său din Amsterdam, Lastman, iar începuturile picturii amintesc scenele de gen ale contemporanilor săi, Pieter Symonszoon, Potter și David Bailly, creatori ai naturilor moarte numite „vanitas". Rembrandt a mai fost contemporan cu Frans Hals din Haarlem, cu Ter Brugghen și Gerard Honthorst, caravagist din Utrecht, supranumit „Gherardo della notte". De asemenea, a cunoscut pe Adriaen van Ostade, elevul lui Hals la Haarlem, practicînd pictura de gen cu scenele țărănești, împărțite între viața materială vulgară, de o violență sau veselie primitivă, și cele care înfățișează viața sărăcăcioasă, cu sentimente tandre, materne, sau scenele de educație de familie sau școlară. În timpul vieții lui Rembrandt, lucrează Vermeer de Delft și ceilalți maeștri care perpetuează, transpunînd, în pictura de gen, senzualismul tactil și vizual tradițional al secolului al XV-lea: Emmanuel de Witte, Karel Fabritius, Pieter de Hoogh, Gabriel Metsu

* R. de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, 1699, citat din Cl. R. Marx, *Rembrandt*, Ed. Tisné, Paris, 1960.

** E. Fromentin, *op. cit.*, p. 361.

*** Citat din A. Rosenberg, *Rembrandt*, Stuttgart, Leipzig, 1904.

și Niklaus de Maes. În aceeași epocă se situează maeștrii portretelor corporative: Thomas de Keyser, Claes Elias, Pic Kenoy, Ravesteyn, Van der Helst, Stantvoort și alții.

În ceea ce privește instrucția generală, se știe că Rembrandt a urmat cursurile școlii latine și, cîtva timp, cursurile Universității din Leyda, însă inventarul din momentul ruinei sale financiare, din 1656, nu înregistrează decît Biblia, singura carte care a servit continuu orientării sale spirituale. Nu se cunosc amănunte asupra credinței sale religioase. Potrivit spiritului său liberal și atitudinii nonconformiste, dar și adîncii sale bunătăți și umanități, este probabil că era aderent al sectei menoniților, care propagau o interpretare a Bibliei, bazată pe toleranță și iubire. Cercurile pe care le frecventa, heteroxia calvinistă sau iudaică și prieteniile sale cu teologii menoniți Anslo Silvius, Vytenbogaert, cu rabinul liberal Menasseh Ben Israel, cu medicul Ephraim Bueno, face plauzibilă această ipoteză*.

În orice caz, Rembrandt era legat de comunitatea evreiască din Amsterdam, mai ales de la instalarea sa în cartierul evreiesc, în 1639, odată cu cumpărarea casei din Jodenbreestrat, dată a începuturilor scurtei sale fericiri cu Saskia, precum și a nenumăratelor studii de evrei pe care le continuă timp de 20 de ani. Confortabila casă, un „palat" pentru Țările de Jos, vastă ca și casa lui Rubens din Anvers, însă în loc de un decor Rubens, unul „Pieter de Hoogh de lux sau un Vermeer de mare confort"**, a fost în același timp atelierul personal, „academia" unde primea elevii pentru a lucra împreună după model și, în același timp, interiorul unde și-a petrecut viața intensă, meditativă, împreună cu cele două soții Saskia și Hendrikje și, unde, îndeosebi împreună cu prima, a fost eroul teatrului imaginar, folosind o bogată recuzită de țesături, podoabe și armuri pentru travestiuri fanteziste.

* E. Schileru, *Rembrandt*, Ed. Meridiane, București, 1966.
** P. Descargues, *Rembrandt la el acasă*, Connaissance des arts, Decembrie 1968.



**Teniers cel Tînăr**
Cele cinci simțuri, Bruxelles



Hals
Reuniunea ofiţerilor din corpul infanteriştilor Sfîntului George, Muzeul Franz Hals, Haarlem

Meditaţiile sale cu caracter autoscopic, ca şi o bună parte din observaţiile asupra dispoziţiilor sufleteşti şi a expresiei emoţiilor şi sentimentelor, au fost fixate de Rembrandt în seria „autoportretelor", reprezentînd cea mai bogată realizare a unui artist în acest domeniu (62 de picturi, 16 desene şi 28 de gravuri). Printre primele autoportrete cunoscute sînt cele în care Rembrandt studiază pe figura proprie afectele puternice: bucuria, spaima, furia (autoportretul din Rijksmuseum, în care se înfăţişează rîzînd cu o nuanţă sarcastică şi cele două acvaforte din 1630, în care mimează spaima şi furia). Rembrandt a căutat la început să sondeze psihicul uman plecînd de la exterior şi de la mişcările puternice ale corpului şi feţei. În acest scop, figura proprie a înlocuit pentru el tratatele asupra expresiei emoţiilor, atît de apreciate în secolul al XVII-lea, în general, şi cultivate de francezi pînă la stabilirea unor adevărate coduri expresive, cum a fost, spre exemplu, idealul lui Le Brun şi a celor din academia condusă de el. În această perioadă, Rembrandt este la Leyda, unde după primele studii, împreună cu prietenul său Lievens, deschide atelierul primilor elevi, printre care se numără şi Gérard Dou.

„Autoportretele" din anii 1633—1635 îl arată pe Rembrandt fericit, încrezător în soartă, stăpîn pe sine, jovial, dispus să se costumeze şi pozînd în cavaler cu tocă elegantă de catifea, cu colan în jurul gîtului, cu beretă largă şi panaş, sau cu cască şi armură metalică. În casa din Jodenbreestraat, se înfăţişează într-o veselie nestăpînită, îmbrăcat în cavaler ţinînd pe Saskia zîmbitoare pe genunchi (Dresda, 1638). Succesul cunoscut cu „Lecţia de anatomie" (1632), după care primeşte numeroase comenzi, în special portrete, se oglindeşte din plin în propriile-i imagini executate în această epocă şi îndeosebi, în „Autoportretul" din 1640 (Londra), unde se înfăţişează ca mare senior, cu beretă de catifea, imitînd poate, atitudinea şi ţinuta lui Baldassare Castiglione din portretul lui Rafael, pe care îl văzuse cu un an mai înainte la o vînzare publică.

Anul 1642, cu moartea S a s k i e i și insuccesul picturii „Rondul de noapte", marchează sfîrșitul relațiilor mondene și începutul grijilor financiare, survenite odată cu refuzul de a ceda gustului publicului și obligațiilor comenzilor. Figura sa reflectă acum concentrarea asupra lucrului, ca în „Autoportretul desenînd în fața ferestrei", gravat în 1648. El renunță la orice poză, se desparte de podoabe și apare în ținuta de atelier, retras în lumea sa interioară, mărturisind tensiunea sufletească a cercetătorului neobosit, atitudinea prin care autoportretele sale capătă acum o semnificație umană mai generală. Treptat, timpul se înscrie pe figura sa, punînd amprenta dezamăgirilor care se succed neîncetat. După falimentul din 1656 în urma căruia pierde casa, atelierul și comorile de artă adunate cu pasiunea colecționarului*, apar liniștea adusă de renunțarea la vanitățile omenești, tradusă în „Autoportretele" dintre 1658 și 1660, apoi, din nou, dezamăgirea și, în cele din urmă, anxietatea, în „Autoportretele" din 1665—1666, dinaintea morții. Autoportretele ca și portretele din această ultimă epocă sînt pictate cu tușe largi și puternice în gama redusă a roșurilor, atingînd, prin mijloacele plastice, misterul insondabil al existenței umane.

Epoca în care R e m b r a n d t experimenta pe figura proprie expresia emoțiilor coincide cu creațiile operelor în care intensitatea dramatică este căutată și înfățișată prin gesticulație și mișcări ample, ajungînd la efecte teatrale, patetice. În această perioadă se situează spectaculoasele compoziții: „Sacrificiul lui Abraham" (Leningrad, 1635), „Ridicarea crucii" și „Coborîrea de pe cruce", cu autoportret (München, 1633), care amintesc de tripticul lui R u b e n s din catedrala din Anvers (1614), apoi „Orbirea lui Samson" (Frankfurt, 1636). Acelorași epoci și stil aparțin, de asemenea, primele mari compoziții religioase în gravură: „Învierea lui Lazăr" (1632), în care figura idealizată și eroică a lui Crist este opusă spectatorilor gesticulanți, uimiți și înspăimîntați, „Iacob plîngînd moartea lui Iosif" (1633) și „Crist în Emaus" (1634).

Vorbind aproape în întregime numai despre om, R e m b r a n d t a căutat, prin înclinație naturală, să dea un suport material acestui discurs, găsind îndeosebi în Biblie calea de trecere a faptelor particulare pe planul general. O treime din

* Veniturile lui Rembrandt i-au permis să-și alcătuiască o importantă colecție. Ea se compunea dintr-un mare Rubens, „Hero și Leandru" (azi la muzeul din Dresda), din lucrări de Brauwer, Jan Lievens, Hercule Segers și Porcellis. El poseda, de asemenea, tablouri de Jan van Eyck, Lucas de Leyden și picturi atribuite de experții timpului lui Rafael, Palma Vecchio, Giorgione, Lelio Orsi, Bassano; Rembrandt avea chiar și o sculptură de Michelangelo (P i e r r e D e s c a r g u e s).



Vermeer de Delft
Femeie cu pălărie roșie,
National Gallery, Washington



Vermeer de Delft
Brodeza, Muzeul Luvru, Paris

întreaga sa operă (700 de tablouri, desene și gravuri) se inspiră din Biblie. Legendele și istoriile biblice au fost pentru R e m b r a n d t prilejul de a exprima sentimentele general omenești: bucuria, tristețea, iubirea, speranța, mînia, mîndria, senzualitatea. Imaginația sa ancorată în real i-a dat posibilitatea să trateze supranaturalul în mod familiar, atingînd, prin mijloacele plastice, miraculosul, în înfățișările realului. Cu darul său de a surprinde cele mai discrete semne ale expresiei, R e m b r a n d t trece de la temele conflictuale, prilej pentru reprezentarea expresiilor excesive („Alungarea lui Agar", „Jertfa lui Isaac", „Întîmplările lui Samson"), spre întîmplările în aparență banale, care vorbesc însă despre forțele spirituale, centrate însă de respectul umanului, de mila și dragostea față de aproapele („Bunul Samaritean", „Fiul risipitor", „Pelerinii din Emaus").

Generalizarea experienței umane a dat lui R e m b r a n d t libertate față de text, împletind istoria cu propria sa experiență a umanului și situîndu-se, astfel, dincolo de istorie și ilustrație („Piesa de 100 de florini", „Crucificarea", în cele două versiuni, „Crist înaintea lui Pilat"). Cele mai numeroase din desenele și gravurile cu teme biblice nu sînt propriu-zis o ilustrare a Bibliei, ci mijloacele de exprimare poetică a celor mai nuanțate sentimente. Revelația supranaturalului l-a îndepărtat continuu, atît de tendințele naturaliste, cît și de luciditatea continuă și controlul rațional. Astfel în lucrările lui cu teme biblice, picturi sau desene, izvorîte dintr-un sentiment profund uman, R e m b r a n d t nu caută frumusețea corporală și mișcările ritmice fermecătoare, ca în teatrul divin al lui R a f a e l, ci frumusețea morală și adîncirea spirituală a omului. Tehnica artistică însăși, acel „non finito" al maturității în pictură, precum și desenele cu trăsături fulgerătoare, dictate în același timp de observație și subconștient, atestă în mod figurat la R e m b r a n d t profunda sa dragoste și cunoaștere a omului.

Primele mari îndrăzneli ale lui R e m b r a n d t s-au produs în anii fericiți dintre 1633 și 1638 (începutul prăbușirii financiare), după succesul răsunător al „Lecției de anatomie a profesorului Tulp" (Haga, 1632), în care a rezumat și a depășit, prin tehnică și putere de analiză a personalității umane, toate operele anterioare dedicate aceluiași subiect.

R e m b r a n d t din „perioada mondenă", a cărui situație socială și dispoziție sufletească s-au făcut cunoscute prin „autoportretele" în ținută de mare cavaler, își exprimă în același timp entuziasmul pentru viață și iubirea pentru S a s k i a, prin mai multe portrete care o reprezintă purtînd rochii și pălării elegante, împodobită cu bijuterii și colane prețioase („Saskia cu mîinile încrucișate", Kassel, 1634, avînd celebra

pălărie roșie cu boruri largi și ținînd o floare de rosmarin în mînă, „Saskia cu pălărie mare de paie" desen făcut în anul căsătoriei, apoi „travestiurile" în personaje mitologice, sau biblice („Flora", Ermitaj, 1634; „Danae așteptînd pe Iupiter", Ermitaj, 1636; „Suzana la baie", 1637, Haga).

Studiul corpului uman a fost una din preocupările permanente ale lui Rembrandt și tema principală de lucru în atelierul său, împreună cu elevii. Mărturiile scrise ale elevilor, Hoogstraeten și Houbraken, precum și desenele și gravurile lor sau ale maestrului redau atmosfera de lucru în atelierul său din Jodenbreestraat: „Rembrandt în atelier" (desen cu pana), Luvru, 1648; „Studiul unei femei goale șezînd" (laviu), Luvru, 1634; „Studiul unei femei în picioare"; „Cleopatra" (creion roșu), Londra, 1635; „Două modele de bărbați", și „Bărbați șezînd" (gravură), 1646.

Studiile de nud în atelier, ca și nudurile reprezentate în pictura sa, l-au făcut pe Fromentin să remarce că Rembrandt „nu a văzut decît frumuseți morale și urîțenii fizice". Într-adevăr, în studii, Rembrandt nu a urmărit frumusețea în sensul italienilor, ci cunoștințele fundamentale asupra construcției și funcționării corpului, pe care le-a căutat fără ajutorul savanților anatomiști. „Lecția de anatomie" era un simplu spectacol pentru artiștii olandezi, iar nudul feminin, o temă acceptată ca o excepție, în atmosfera morală și religioasă a protestantismului. Nudurile feminine din pictura lui Rembrandt păstrează înfățișarea, formele corporale și mișcările pline de naturalețe ale soțiilor sale dezbrăcate. Astfel în „Danaé" și „Suzana la baie", figura delicată a Saskiei, cu ovalul feței alungit, contrastează cu corpul cu abdomenul flasc și forme exterioare moi, împăstate.

Mai tîrziu, după moartea Saskiei, Rembrandt regăsește farmecul figurii și corpului tineresc la „Mica țărancă din Randsorp", Hendrikje Stoffels, a doua sa soție, femeia de serviciu și doica fiului său, Titus. Nudurile pentru care a pozat Hendrikje („Femeia la baie", Londra, 1654; „Rembrandt pictînd pe Hendrikje" Glasgow, 1645—1650, și mai ales „Bethsabé", Luvru, 1654), au formele pline și viguroase ale unui corp țărănesc, contrastînd cu liniile grațioase și pozele căutate ale modelelor reprezentate într-o serie de studii (datînd din anii 1654—1658), în care Rembrandt pare să anunțe pictorii francezi din secolul al XVIII-lea, îndeosebi pe Fragonard și Watteau. Structura și înfățișarea materială a corpului uman au pentru Rembrandt o valoare relativă. Corpul este exponentul spiritualității ființei pe care artistul o caută un timp în mișcările expresive, însă pe care o atinge numai prin forța expresiei desenului și clarobscurului pictural.

Relativizarea materiei, anecdotei și pitorescului în vederea atingerii esenței spirituale a omului este abordată cu o forță deosebită în „Rondul de noapte" (Amsterdam, 1642), pînza cea mai mare din operele sale. Originalitatea noilor mijloace de exprimare, ca și îndrăzneala de a se fi abătut de la tradiționalele portrete sau de la transcrierea literară sau plină de vervă a unei scene din viața corporațiilor, cum au făcut-o Van der Helst sau Frans Hals, nu a fost înțeleasă și nici gustată de către contemporanii lui Rembrandt. Părăsirea înfățișării individuale pentru căutarea ființei eterne a omului, precum și renunțarea la istorisirea unui eveniment banal, pentru situarea într-o existență în afara istoriei, nu puteau să nu producă în acel timp surpriză, decepție și apoi opoziții, care au diminuat numărul admiratorilor lui Rembrandt și care, în acel an al instalării pînzei și al morții Saskiei, au fost cauza izolării și apoi a ruinei financiare a artistului.



Rembrandt Autoportret, National Gallery, Londra

Explicația tabloului comandat de către Compania de archebuzieri a căpitanului Banning Cocq și numeroasele și interminabilele discuții asupra anecdotei tabloului sînt puțin interesante. Valoarea tabloului constă, îndeosebi, după cum a arătat Fromentin în „aplicarea pe o scară mare a acelei maniere de a vedea, care este proprie lui și care a fost numită clarobscur". Această formă poetică de exprimare, care a avut ca reprezentant „arhaic" pe Leonardo, a cunoscut prin Rembrandt „expresia definitivă și absolută". Transpusă în lumea poetică ideală, realitatea văzută poate să fie deviată de la adevărul material și anecdotic, fără diminuarea valorii etice sau istorice. Astfel, după cum se știe, în „Rondul de noapte", figura căpitanului Cocq este disproporționat de mare față de cea a locotenentului așezat în stînga sa, în plină lumină, îmbrăcat în costum auriu, strălucitor, precum și față de figurile accesorii. Portretele sînt de o asemănare îndoielnică și puțin semnificative ca fizionomii individuale. Mîinile sînt vag schițate, iar costumele sînt de o veridicitate aproximativă „cînd baroce și puțin naturale, cînd rigide și rebele la atitudinile corpului. Nimic din ceea ce face eleganța naturală, dezinvoltura unică și neglijeul surprins și redat pe viu al gătelilor cu care Frans Hals știe să îmbrace toate vîrstele, toate staturile, toate corpolențele și cu siguranță, toate rangurile"*. În cele din urmă, rămîne un mister figura secundară, cu statură de copil, cu vîrstă și trăsături incerte, copilărești și bătrînicioase în același timp, pusă în lumină între grupul lateral stîng și personajele centrale. „Rondul de noapte" era menit să fie respins pentru noutatea concepției și pentru îndrăznelile și abaterile de la limbajul comun, abateri pe care Delacroix le-a numit „exagerări sau excesivități", iar Fromentin „bizarerii și extravaganțe".

Observatorul atent al fizionomiei, expresiei, gesticii și atitudinilor omului, lasă întîietate, în această lucrare, romanticului care transfigurează realitatea și care pătrunde ființa omului prin mijloace plastice, exprimînd ceea ce nu poate fi tradus în termeni de anatomie și fiziologie. Dubla natură a lui Rembrandt, pe care a observat-o Fromentin, poate fi urmărită cu mai multă claritate în gravuri.

Pot fi comparate, din acest punct de vedere, gravuri ca „Iosif povestindu-și visul" (1638), unde accentul este pus pe reacțiile expresive nuanțate ale auditorilor, sau portretele în care urmărește particularitățile nuanțate ale fizionomiei, cu gravuri ca cele reprezentînd pe „Doctorul Ephraim Bonus" (1647), „Jan Six" (1647) sau pe



* E. Fromentin, *op. cit.*, p. 361.

„Clement Jonge" (1651), al căror corespondent în pictură este celebrul „Portret al Burgmeisterului Jan Six" (Amsterdam, 1654) și gravurile „Prezentarea la templu" (1639); „Piesa de 100 de florini"; „Isus vindecînd" (1649) sau „Cele trei cruci" (1653 — în cele două versiuni), unde caracterizarea individuală a omului lasă loc înfățișărilor și relațiilor umane tipice și unde umbra și lumina nu sînt folosite după legile optice naturale, ci sînt „focalizate" după valoarea expresivă și efectele optice urmărite.

Astfel, în gravura „Isus vindecînd", lumina pare a fi emanată de către personaje, iar în „Cele trei cruci", lumina se revarsă în cascadă asupra locului dramei. În ambele cazuri, repartiția sa evocă intervenția unor forțe supranaturale miraculoase. Umbrele sînt utilizate, de asemenea, nu numai pentru a crea lumină, dar și pentru a sugera misterul care se bănuiește în transparența obscurității sau în mișcările maselor mari ale negrului. Înfrîngînd legile fizice, clarobscurul lui R e m b r a n d t este „diurn", căci artistul „noctiluc" nu a pictat niciodată întunericul nopții. Unirea observatorului cu vizionarul este atît de intimă în cele două gravuri, iar imaginația spectatorului este atît de intens solicitată, încît una din marile gravuri de mai tîrziu, „Crist prezentat poporului" (1655), concepută în plină lumină, pare doar o pură demonstrație a virtuozității artistului în reprezentarea dezlănțuirii furtunoase a pasiunilor josnice: ura și furia umană.

Operele ultimelor decade ale vieții lui R e m b r a n d t poartă în același timp amprenta tristeții, provocate de loviturile morale și materiale primite, precum și a libertății de concepție a artistului retras în lumea sa interioară și dezlegat de obligația concesiilor față de societate („Renegarea Sfîntului Petru", Rijksmuseum, 1660; „Sindicii postăvarilor", Rijksmuseum, 1662; „Întoarcerea fiului risipitor", Leningrad, 1665, și ultimul tablou, „Simeon la templu", Stockholm, 1669).

„Autoportretele" din anii falimentului său material (1656—1658, Viena și New York) poartă amprenta unei dureri stăpînite și, în același timp, a unei tristeți profunde. Anxietatea care străbate în trăsăturile unuia din portrete (în cel din urmă) se transformă într-o solemnă gravitate în celălalt. Aceleiași epoci aparțin „Pelerinii din Emaus" (Luvru, 1648), în care R e m b r a n d t atinge sublimul cu minimum de agitație expresivă, utilizînd doar virtuțile de transfigurare a umbrei și luminii, revelatoare ale forțelor spirituale.

Cu lucrarea „Sindicii postăvarilor", R e m b r a n d t obține „un rezumat al



Rembrandt
Bethsabé, Muzeul Luvru, Paris



Rembrandt
Hendrickje Stoffels



Rembrandt
Două femei în fața ușii, laviu,
Muzeul Bonnet, Bayonne

achizițiilor sale sau, mai bine-zis, rezultatul strălucit al certitudinilor sale". Personajele notabile, reunite în consiliu, nu pozează, ci trăiesc în fața spectatorului. Cele două naturi ale artistului, observatorul și vizionarul, într-o lucrare văzută și imaginată în aceeași măsură, împlinesc năzuința sa constantă de a atinge spiritul prin intermediul unei prezențe materiale.

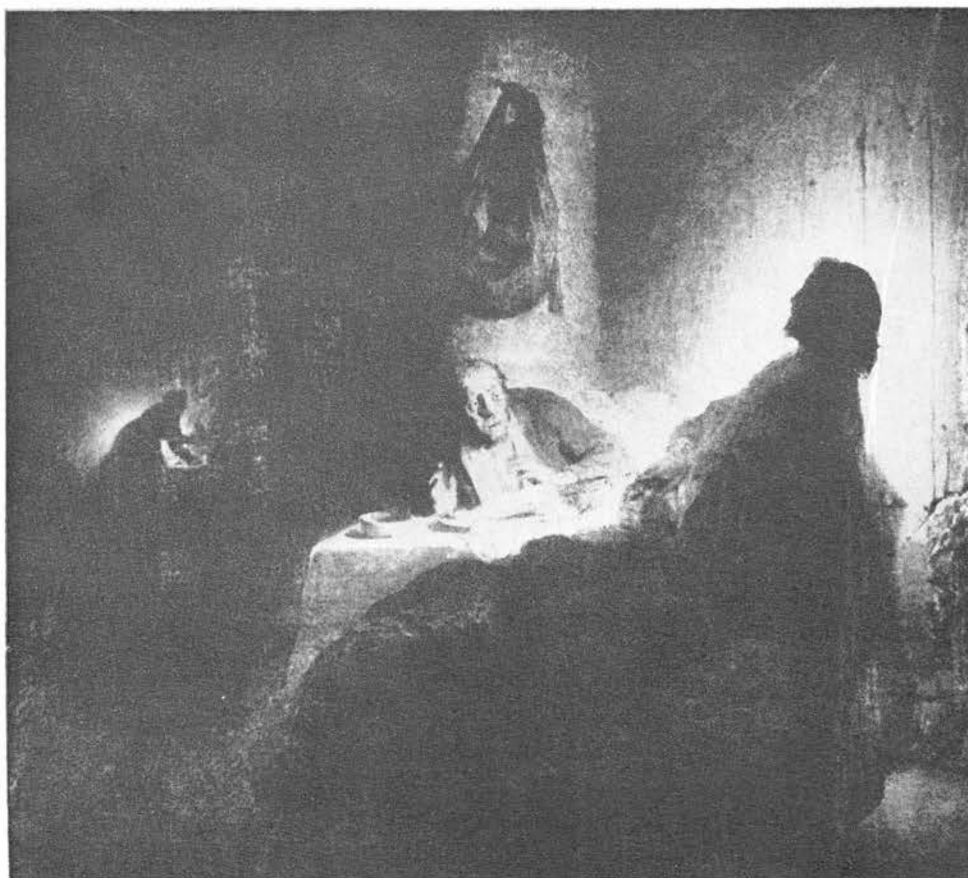
Numărul culorilor a scăzut cu anii, iar desenul a eliminat din ce în ce mai mult accesoriul. Către mijlocul vieții, Rembrandt se rezumase deja la 3—4 culori (galben-roșu-teroase; din jumătatea prismei, fără albastru). Totul în culoare, împreună cu tușa, nu mai înseamnă decît echivalențele trăirilor interioare ale artistului. „Culoarea mîngîie, lovește, aleargă, întîrzie, calmează, agită, are mișcări contrarii, ca în muzică, andante, allegro ea descoperă toate calitățile sufletului său"*.

În istoria reprezentării omului, Rembrandt rămîne artistul care a cucerit spiritualul și sublimul prin împreunarea mijloacelor plastice cu cele descriptive și anecdotice. El a depășit totdeauna realitatea, înnobilînd aspectele vulgare ale vieții și spiritualizînd imaginile materiale ale înfățișării umane. Subiectele din care a închegat jocul cel mai bogat al sentimentelor umane sînt luate îndeosebi din Evanghelie. Forțele morale ale omului: mila („Bunul Samaritean"), iertarea („Fiul risipitor") apoi bunătatea și dreptatea supraumană, întruchipate în „Isus vindecînd", „Isus înviind pe Lazăr", „Isus protejînd femeia adulteră", „Isus arătîndu-se pelerinilor din Emaus", sînt temele care revin adesea în opera sa, prilejuind pătrunderea zonelor sufletești ale

* E. Fromentin, *op. cit.*, p. 361.



**Rembrandt**
Jean Six



**Rembrandt**
Crist
și pelerinii
din Emaus,
Colecția Leroy
d'Étoilles

omului la adîncimi neatinse încă de vreun artist. El este „un gînditor care se supune greu exigențelor adevărului, în timp ce devine inimitabil*.

R e m b r a n d t consideră forma omului în afara convențiilor frumosului sau urîtului, deoarece spiritualitatea umană nu se revelează nici în perfecțiunea formelor sau a relațiilor armonioase, nici în intensitatea expresiilor. El pare astăzi mai puțin inaccesibil decît în secolul său și în cele ce i-au urmat, în epocile de sărăcire a emoției artistice prin reguli și formule, ca și în timpurile mai noi ale reacțiunii împotriva picturii literare și a picturii de muzeu. În opera sa, intensitatea și adîncimea subiectivă cîștigă în dauna obiectivității vizuale, dînd picturii o semnificație universală și situînd-o în afara timpului, pentru a revela posterității aspecte mereu noi ale complexității sale inepuizabile.

În măsura căutării esenței fenomenelor naturale și a unei extreme concentrări a expresiei picturale, distanța între arta lui R e m b r a n d t și înțelegerea posterității s-a micșorat, astfel încît arta și artistul modern găsesc în el, prefigurate, unele din principalele lor aspirații.

* E. F r o m e n t i n, *op. cit.*, p, 361.



Rembrandt, Portret de fată, Wassemaar, Cool. S.J. van den Bergh ▶



# ANTHROPOLOGY IN THE ARTS

The manifold aspects of the human stature as presented in art from antiquity to the exposed time would certainly be enhanced by setting side by side, in a kind of "imaginary museum", the "arts of beauty" of Mediterranian tradition with the "sacred arts" of eastern civilizations and cultures. This vast prospect remains a proposition for the future in artistic anthropology.

In the sphere of cultural anthropology which is the sum of man's meditations about the human individual, the role of artistic anthropology is possibly more important than philosophic anthropology or religious meditation. There have been certain epochs within which art has disputed a foremost place with philosophy and religion in its function of human self-knowledge.

"An artist is the eye of the Universe" and "art is the mirror of the world", thus Leonardo metaphorically expressed his lucid conclusions on the cognitive importance of art.

There is no field of human research in which man should better express his intimate personality than in the arts. Man, a biological organization and a creator of cultures is concomitantly a product of his own culture. A dialectical interpretation of the human condition, guided by the artistic vision, might have spared us the false or stunted image referring to his own being.

Ideologic interpretation with important socio-political consequences might have been false, particularly owing to idealism and unilateral views; but "the mirror of art" restored the true image or rather, true images, of the human aspect and aspirations.

The physical aspect of man is still that of the late paleolithic period. The artistic image of man, however, underwent manifold "metamorphoses", reflecting in the "transformations of the idea of man "the retroactive effects of his own culture".

The main chapters of this work of artistic anthropology present the images which in the course of history imposed themselves upon public taste by unity of style. These I have tried to express by means of suggestive names.

I have thus presented "man and his undying image" in Egyptian art, "man a commemorative image" in Mesopotamian art, "man the measure of all things" in Greek art; I traced the individualized presentation of man in Etruscan and Roman arts, the image of man as suggestive of the invisible in Byzantine art. I surveyed the human shape acquiring an architectural and ornamental aspect in the Romanic style, then its re-humanization in Gothic art. I tried to detect the spiritual transformation of man under the impulse of religious emotion as well as its hallucinatory image ruled by anxiety, in late medieval art-forms.

The re-discovery of the human image, such as it existed in early Mediterranean art, was linked with the eulogy of man in Renaissance art; the style of the Mannerist school reached the very apex of human vainglory, strangeness and extravagance in presentation.

The Barroco mode included man in a theatrical fiction, while French Classicism subjected his image to the rational norms of measure and balance. In the Netherlands man's vitality somehow falls into bombast; the intimists studied man against his material background, while Rembrandt probed the unfathomed depths of the human heart.

The metamorphoses of the human image continued. Fable died out in pointing; man entered the order of objects, minimized and ridiculed, then totally ignored by certain schools of our century's de-humanized painting. These only signified a partial and temporary eclipse of humanism in art.

**The Author**

# ANTHROPOLOGIE ARTISTIQUE

Les multiples aspects de la représentation de l'homme dans l'art, depuis l'antiquité jusqu'à présent, auraient acquis, certainement, un relief encore plus puissant par la juxtaposition dans un « musée imaginaire » des « arts de la beauté », nés de la tradition de la culture méditerranéenne gréco-romane, avec « les arts du sacre », des civilisations et cultures orientales. Ce vaste regard reste ouvert à l'avenir pour l'anthropologie artistique.

Dans le cadre de l'anthropologie culturelle, qui comprend l'ensemble des méditations de l'homme sur lui-même, l'anthropologie artistique occupe une place plus importante, peut-être, que l'anthropologie philosophique et les méditations des religions avec lesquelles, à certaines époques, l'art s'est disputé la primauté de la fonction de la connaissance de soi de l'homme.

Leonardo, en disant « l'artiste est l'œil de l'univers » et « l'art est le miroir du monde », a exprimé, métaphoriquement, les conclusions de ses lucides réflexions sur l'importance cognitive de l'art.

Dans aucun autre domaine de la recherche humaine l'homme ne révèle avec plus de force son être intime qu'entre les frontières de l'art. L'homme, être biologique et créateur des cultures, est, en même temps, un produit de sa propre culture. Une interprétation dialectique de la condition humaine, orientée par sa vision artistique, aurait écarté les fausses images ou les images tronquées de son propre être. Si les interprétations idéologiques avec leurs importantes conséquences « socio-politiques » ont pu être fausses, surtout par des positions idéalistes, ainsi que par des vues unilatérales, « le miroir de l'art » a rendu le vrai visage ou, mieux, les vrais visages de la représentation et des aspirations humaines.

La représentation de l'homme dans la nature est jusqu'à présent celle du Paléolithique supérieur. L'image artistique de l'homme a subi de multiples « métamorphoses » reflétant, à travers les « transformations de l'idée de l'homme », les effets rétroactifs de sa propre culture.

Les principaux chapitres de notre ouvrage d'anthropologie artistique présentent les aspects qui, à travers l'histoire de l'art, se sont imposés par leur unité stylistique, que nous avons cherché à signifier par leurs dénominations suggestives.

Nous avons présenté de cette manière: «l'homme double immortel» de l'art égyptien, «l'homme image commémorative» de l'art mésopotamien, «l'homme mesure de toutes choses» de l'art grec, l'image individualisée de l'homme dans l'art étrusque et romain et l'image de l'homme, évocatrice de l'invisible dans l'art byzantin. Nous avons continué notre recherche par la poursuite de la forme humaine, devenue fonction architectonique et ornementale dans l'art roman ainsi que par la réhumanisation de l'homme dans l'art gothique, la spiritualisation de l'homme sous le coup de l'émotion religieuse, ainsi que son image hallucinante sous l'empire de l'anxiété, dans l'art à la fin du Moyen-Âge. La redécouverte des formes de l'homme de l'art antique méditérranéen a été rattachée à l'éloge de l'homme, dans l'art de la Renaissance; le Maniérisme a connu le paroxysme de l'orgueil humain et a amené l'étrange et l'extravagant dans sa représentation; le Baroque a situé l'homme dans la fiction du théâtre, tandis que le Classicisme Français l'a soumis aux normes intellectuelles de la mesure et de l'équilibre. Aux Pays-Bas, la vitalité de l'homme est associée à la grandiloquence; les Intimistes ont poursuivi l'homme dans sa condition matérielle, tandis que Rembrandt a sondé les abîmes non-soupçonnés de l'âme humaine.

Les métamorphoses de l'homme ont continué. La défabulation de la peinture, à un certain moment, le transfert de l'homme parmi les choses, minimisé et rendu ridicule et, enfin, son ignorance totale dans certains courants de l'art deshumanisé de notre siècle, n'ont été que des éclipses partielles et temporaires de l'humanisme de l'art.

**L'auteur**

# DIE KÜNSTLERISCHE ANTHROPOLOGIE

Die vielfältigen Aspekte der Darstellung des Menschen in der Kunst, seit dem Altertum bis auf den heutigen Tag, wären bestimmt stark hervorgehoben worden, wenn man ihnen, in einem „erdachten Museum", die „Künste der Schönheit", von der Tradition der mediterranen griechisch-römischen Zivilisation geboren, samt der „Künste des Heiligen" der orientalischen Zivilisationen und Kulturen, hinzugesellt hätte. Dieser weite Ausblick bleibt der Zukunft vorbehalten für eine künstlerische Anthropologie.

Im Rahmen der kulturellen Anthropologie, welche die Gesamtheit der Betrachtungen des Menschen über sich selbst umfaßt, nimmt die künstlerische Anthropologie vielleicht einen wichtigeren Platz ein als die philosophische Anthropologie und die Betrachtung der Religionen, mit welchen die Kunst, in manchen Epochen, wenn es sich um die Selbsterkenntnis des Menschen handelte, um den Vorrang gekämpft hat.

„Der Künstler ist das Auge des Weltalls" und „die Kunst ist der Spiegel der Welt", hat Leonardo, metaphorisch, die Schlüsse seiner hellsehenden Betrachtungen über die Wichtigkeit der Erkenntnis in der Kunst ausgedrückt.

Auf keinem Gebiet der menschlichen Forschungen enthüllt der Mensch mehr sein innerstes Wesen, als in den Grenzen der Kunst. Der Mensch, biologisches Wesen und Schöpfer der Kulturen, ist zu gleicher Zeit ein Erzeugnis seiner eigenen Kultur. Eine dialektische Auslegung der menschlichen Kondition, von der künstlerischen Vision geleitet, hätte längst die falschen oder verstümmelten Bilder seines eigenen Wesens beseitigt. Wenn die ideologischen Auslegungen, mit ihren wichtigen sozial-politischen Wirkungen, falsch sein konnten, zumal vom idealistischen Standpunkt aus und durch einseitige Ansichten, so hat der „Spiegel der Kunst" das wahre Gesicht oder besser gesagt, die wahren Gesichter des menschlichen Aussehens und seiner Bestrebungen wiederhergestellt.

Das Aussehen des Menschen inmitten der Natur ist bis heute, dasjenige aus der oberen paleolitischen Epoche. Aber das künstlerische Bild des Menschen hat zahlreiche Verwandlungen durchgemacht, durch die „Verwandlung des Begriffes Mensch" die rückwirkenden Wirkungen seiner eigenen Kultur widerspiegelnd.

Die Hauptkapitel unseres Werkes über die künstlerische Anthropologie stellen die Erscheinungen dar, welche sich im Laufe der Geschichte der Kunst durch ihre stilistische Einheit — die wir durch anschauliche Benennungen auszudrücken versucht haben — geltend gemacht haben.

Es werden dargestellt: „Die doppeltunsterbliche menschliche Figur" aus der ägyptischen Kunst, das „Gedenkbildnis des Menschen", in der mesopotamischen Kunst, „Der Mensch, Maß der Dinge" in der griechischen Kultur; es wird das individualisierte Bild des Menschen in der römischen und etruskischen Kunst verfolgt; das Bild des Menschen, welches das Unsichtbare heraufbeschwört, in der byzantinischen Kunst dargestellt; die menschliche Form verfolgt, welche architektonische und ornamentale Funktion in der römischen Kunst geworden ist, und die erneute Vermenschlichung des Menschen in der gotischen Kunst, die Vergeistigung des Menschen während der religiösen Erregung und sein phantastisches Bild, wenn Angstgefühle ihn beherrschen, in der Kunst

am Ende des Mittelalters gesucht; die Wiederentdeckung der Formen des Menschen in der alten mediterranen Kunst war, in der Renaissance-Kunst, mit dem Lobe des Menschen verbunden; der Manierismus kannte den Höhepunkt des menschlichen Stolzes und brachte das Seltsame und Überspannte in seine Darstellung; der Barock stellt den Menschen in die Fiktion des Theaters und der französische Klassizismus ordnet ihn den intellektuellen Regeln des Maßes und des Gleichgewichts unter. In den Niederlanden ist die Lebenskraft des Menschen mit Schwülstigkeit verbunden, die „Intimisten" haben den Menschen in seiner materiellen Kondition verfolgt, während Rembrandt die ungeahnten Tiefen der menschlichen Seele erforscht hat.

Die Verwandlungen des Menschen haben fortgedauert. Die Entzauberung der Malerei sowie die Einreihung des Menschen unter die Dinge, seine Geringschätzung und lächerliche Darstellung, seine gänzliche Übergehung in einigen Richtungen der entmenschlichten Kunst in unserem Jahrhundert haben nur eine partielle und vorübergehende Verdunkelung des Humanismus der Kunst bedeutet.

**Der Verfasser**

# ANTROPOLOGIA ARTISTICA

I molteplici aspetti della presentazione dell'uomo nell'arte, dall'antichità fino ad oggi, avrebbero ottenuto, certamente, un rilievo più potente per l'accostamento, in un „museo immaginario" delle „arti della bellezza" nate dalla tradizione della cultura mediterranea greco-romana, con „le arti del sacro" delle civilizzazioni e delle culture orientali. Questo vasto sguardo rimane aperto all'avvenire, per „l'Antropologia artistica".

Nel quadro dell'antropologia culturale, che abbraccia l'insieme delle meditazioni dell'uomo su se stesso, l'antropologia artistica occupa un luogo più importante forse che l'antropologia filosofica o le meditazioni delle religioni, con le quali, in epoche determinate, l'arte ha disputato la priorità nella funzione della conoscenza di se stesso dell'uomo.

„L'artista è l'occhio dell'universo" e „l'arte è lo specchio del mondo", ha espresso, metaforicamente, Leonardo le conclusioni delle sue lucide riflessioni sull'importanza cognitiva dell'arte.

In nessun dominio delle indagini umane, l'uomo non svela più il suo essere intimo, che nei confini dell'arte. L'uomo, essere biologico e creatore delle culture, è, nello stesso tempo, un prodotto della sua propria cultura.

Un'interpretazione dialettica della condizione umana, orientata dalla visione artistica, avrebbe allontanato le false o troncate immagini sul suo proprio essere. Se le interpretazioni ideologiche, con le loro importanti conseguenze socio-politiche, hanno potuto essere false, soprattutto per posizioni idealistiche e visioni unilaterali, „lo specchio dell'arte" ha restituito il vero aspetto, o, meglio, i veri aspetti della presenza e delle aspirazioni umane.

L'aspetto dell'uomo nella natura è, finora, quello del paleolitico superiore. Ma l'immagine artistica dell'uomo ha subito molteplici „metamorfosi", riflettendo, per „le trasformazioni dell'idea di uomo", gli effeti retroattivi della sua propria cultura.

I capitoli principali del nostro lavoro di antropologia artistica presentano gli aspetti, i quali, nel corso della storia dell'arte, si sono imposti per la loro unità stilistica, che abbiamo cercato di esprimere con denominazioni suggestive.

Abbiamo presentato così: „il doppio immortale dell'uomo" dell'arte egizia; „l'uomo l'immagine commemorativa" dell'arte messopotamica; „l'uomo misura delle cose", dell'arte greca; abbiamo seguito l'immagine individualizzata dell'uomo, nell'arte etrusca e romana, l'immagine dell'uomo evocatrice dell'invisible, dell'arte bizantina; abbiamo seguito la forma umana, diventata funzione architettonica e ornamentale, nell'arte romanica, e la reumanizzazione dell'uomo nell'arte gotica; abbiamo cercato la spiritualizzazione dell'uomo nell'emozione religiosa e la sua immagine allucinante sotto l'impero dell'ansietà, nell'arte della fine del Medioevo. La riscoperta delle forme dell' uomo dell'arte antica mediterranea, è stata collegata all'elogio dell'uomo nell'arte del Rinascimento; il Manierismo ha conosciuto il parossismo dell'orgoglio umano e ha portato lo strano e lo stravagante nella sua rappresentazione; il Barocco ha situato l'uomo nella finzione del teatro e il Classicismo Francese l'ha sottomesso alle norme intelettuali della misura e dell'equilibrio. Nei Paesi Bassi, la vitalità dell'uomo è unita con la magniloquenza; „gli intimisti" hanno seguito l'uomo nella sua condizione materiale mentre che Rembrandt ha indagato le insospettate profondità dell'anima umana.

Le metamorfosi dell'uomo hanno continuato. L'eliminazione del soggetto nella pittura a un certo momento e il passaggio dell'uomo nella schiera delle cose, il suo minimizzare e il suo ridicolizzare e poi il totale ignorare in certe correnti dell'arte desumanizzata del nostro secolo non hanno significato che ecclissi parziali e passeggiere dell'umanesimo dell'arte.

**L'autore**

# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АНТРОПОЛОГИЯ

Многочисленные аспекты изображения человека в искусстве с древности и до наших дней получило бы более рельефное выражение при сопоставлении в « воображаемом музее » « искусств красоты », порождённых традицией средиземноморской греко-римской культуры, с « искусствами священного » восточных культур. Этот обширный обзор будет осуществлен в будущем в « Художественной антропологии ».

В рамках антропологии культуры, охватывающей совокупность размышлений человека над собой, художественная антропология занимает место, может быть, более значительное, чем философская антропология и чем религиозные размышления, с которыми в определенные эпохи искусство оспаривало первенство в самопознании человека.

« Художник — глаз вселенной » и « искусство — зеркало мира », как метафорически выразил Леонардо заключения своих ясных размышлений над познавательным значением искусства.

Ни в одной из областей человеческих исследований человек не раскрывает с такой силой свой внутренний мир, как в рамках искусства. Человек, биологическое существо и творец культуры, является одновременно и произведением собственной культуры.

Диалектическое толкование условия человека в художественном понимании удалило бы фальшивые либо неполные представления о собственном существе. Если идеологические толкования с их значительными общественно-политическими последствиями могли быть ложными, особенно из-за идеалистических позиций и односторонних взглядов, художник, « зеркало искусства », правдиво отражал настоящий облик, вернее, настоящие облики людей и их стремлений.

Физический облик человека ныне тот же, что и в верхнем палеолите. Художественный же образ человека прошёл через ряд превращений, отражая через « изменения понятия о человеке » обратное действие собственной культуры.

Основные главы нашей работы по художественной антропологии освещают представления, завоевавшие себе признание в истории искусства своим стилистическим единством, которые мы старались передать показательными названиями.

Таким образом, показан « вдвойне бессмертный человек » египетского искусства, « человек — памятник » в искусстве Месопотамии, « человек — мера окружающего » в греческом искусстве; мы показали затем « индивидуализированное представление » человека в римском и этрусском искусствах, « человеческий образ — воскрешение невидимого » в византийском искусстве, « человеческий образ — архитектоническая и орнаментальная функция » в романском искусстве, показали » очеловечивание человека » в готическом искусстве, подчеркнули « одухотворение человека » под влиянием религиозной эмоции в итальянском искусстве и галлюцинаторный тревожный облик в искусстве конца средневековья. Возвращение к человеческим формам античного средиземноморского искусства связано с « восхвалением человека » в искусстве Возрождения, маньеризм с присущим ему « пароксизмом человеческой надменности » внес странное и необычное в представление о человеке, барокко ввел «человека в вымысел театра», в то время, как французский классицизм подверг его умственным нормам равновесия и размеров.

В Нидерландах жизнеспособность человека сочетается с высокопарностью его изображения, « интимисты » показывают человека в условиях его материальной жизни, в то время, как *Рембранд* исследовал неизвестные глубины человеческой души.

Метаморфоза человека в искусстве продолжалась. Низведение в определенный момент искусства наземь, отнесение человека к предметному миру некоторыми негуманными течениями искусства, изображение его смешным и лишенным значения и, наконец, его полное игнорирование, являются лишь временным и частичным затмением гуманизма в искусстве.

**Автор**

# BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ


**Abraham P.** — Figures, Ed. Gallimard, Paris, 1929
**Adorno W. T.** — Philosophie de la nouvelle musique, Ed. Gallimard, Paris
**Ainaud J., Held A.** — La peinture romane, Ed. Pont-Royal, Paris, 1963
**Alain** — Studii şi eseuri, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973 (vol. I şi II)
**Alazard J.** — Giotto, Ed. H. Laurens, Paris, 1918
**Alazard J.** — L'Art italien, Paris, 1941—1955 (vol. I—III)
**Alberti B. L.** — La pittura, Lanciano Ed., 1911
**Alpatov M.** — Istoria artei, Editura Meridiane, Bucureşti, 1967 (vol. I şi II)
**Antal F.** — Clasicism şi romantism, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971
**Antoniade C.** — Figuri din Cinquecento, Editura Fundaţiilor, Bucureşti, 1939
**Arbore G.** — Pierro della Francesca, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974
**Argan G. C.** — Botticelli, Ed. Skira, Genève, 1957
**Argan G. C.** — Storia dell'arte italiana, Sansoni Ed., Firenze, 1968
**Argan G. C.** — De la Bramante la Canova, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974
**Argan G. C.** — Le Cinquecento italien et l'idéalisme (din R. Huyghe, L'Art et l'homme, Ed. Larousse, Paris, 1957—1958)
**Arnold H.** — Initiation à la sculpture, Ed. R. Ducher, 1936
**Aubert N.** — Origine et formation de l'art gothique (din R. Huyghe, L'Art et l'homme, Ed. Larousse, Paris, 1957—1958)
**Avermaete R.** — Rembrandt şi epoca sa, Editura Meridiane, Bucureşti, 1969
**Avermaete R.** — Rubens şi epoca sa, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972
**Balaci Anca** — Mic dicţionar mitologic greco-roman, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1966
**Balotă N.** — Jakob Burckhardt, Editura Albatros, Bucureşti, 1974
**Baltrusaitis J.** — Anamorfoze, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975
**Baltrusaitis J.** — Evul Mediu fantastic, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975
**Barbantini N.** — Il Tintoretto, Ca' Pesaro, Venezia, 1937
**Barrès M.** — Greco, ou le secret de Toledo, Ed. Plon, Paris, 1923
**Bartels-Ploss** — Das Weib in der Natur- und Völkerkunde, Henins Verlag, Berlin, 1927
**Bataille G.** — La peinture préhistorique. Lascaux, Ed. Skira, Genève, 1955
**Battisti E.** — Le Quattrocento (din R. Huyghe, L'Art et l'homme, Ed. Larousse, Paris, 1957—1958)
**Baudelaire Ch.** — L'Art romantique. Curiosités esthétiques, Paris, 1868
**Baumgarten C. A.** — Aestetica, Laterza Ed., Bari, 1936
**Bazin G.** — Classique. Baroque. Rococo, Ed. Larousse, Paris, 1956
**Bazin G.** — La peinture italienne au XIV-ième et XV-ième siècle, Ed. Hyperion, Paris
**Băltăceanu C., Nicolau Ed.** — Personalitatea umană — o interpretare cibernetică, Editura Junimea, Iaşi, 1972
**Beaume G.** — Michel-Ange, Ed. L. Michaud, Paris, 1942
**Bellay Ch.** — Proportions du corps humain, Ed. Delagrave, Paris
**Bellugue P.** — À propos de la forme et du mouvement, Ed. Maloine, Paris, 1963
**Benda J.** — La France byzantine, Ed. Gallimard, Paris, 1945
**Benesch O.** — Der Maler Albrecht Altdorfer, A. Schroll Verlag, Wien, 1940
**Benoit Fr.** — Reynolds, Ed. de l'Art ancien et moderne, Paris, 1927

**Benoit Fr.** — Holbein, Ed. de l'Art ancien et moderne, Paris
**Bérence Fr.** — Raphael, Ed. Payot, Paris, 1936
**Bérence Fr.** — Renaşterea Italiană, Editura Meridiane, Bucureşti, 1969 (vol. I şi II)
**Berenson B.** — Pitture italiane del Rinascimento, Milano, 1936
**Berger R.** — Découverte de la peinture, Ed. Marabout, Lausanne, 1968 (vol. I—III)
**Bertaux E.** — Donatello, Ed. Plon, Paris, 1910
**Besnard Ph.** — La politique et les arts, Ed. Académique Perrin, Paris, 1935
**Bettini S.** — La pittura bizantina, Nemi Ed., Firenze, 1938 (vol. I şi II)
**Bettini S.** — Botticelli, Bergamo, 1944
**Bialostocki J.** — O istorie a teoriilor despre artă, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977
**Biberi I.** — Orizonturi spirituale, Editura tineretului, Bucureşti, 1968
**Biberi I.** — Principii de psihologie antropologică, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1971
**Binet A.** — Les formes de la femme, Ed. Vigot, Paris, 1947
**Blaga L.** — Experimentul şi spiritul matematic, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1969
**Blaga L.** — Aspecte antropologice, Editura Facla, Cluj-Napoca, 1976
**Boardman J.** — L'Art grec, Ed. Larousse, Paris, 1965
**Bode W.** (von) — Die Kunst der Frührenaissance in Italien, Propyläen Verlag, Berlin, 1923
**Bode W.** (von) — Maeştrii picturii olandeze şi flamande, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974 (vol. I şi II)
**Boll A.** — L'Art cet incompris, Ed. Corea, Paris, 1945
**Books Ch.** — Painting in our Time, Bobbs-Merill Co Ed., New York, 1964
**Borenius T.** — Rembrandt. Peintures choisies, Ed. Phaidon, Paris, 1946
**Bortalon Liana** — The Life and Times of Leonardo, A. Mondadori Ed., Verona, 1965
**Bossert H.** — Altkreta, Wasmuth Verlag, Berlin, 1937
**Botnariuc N.** — Din istoria biologiei generale, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1961
**Bottari St.** — Il Cenacolo di Leonardo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1943
**Bouleau Ch.** — Charpantes. La géométrie secrète des peintres, Ed. Senil, Paris, 1976
**Bourguet P.** (du) — La peinture paléochrétienne, Ed. Pont-Royal, Paris, 1966
**Braested J.** — Geschichte Ägyptens, Phaidon Verlag, Wien, 1936
**Branca R.** — Rafael, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973
**Bredius A.** — Rembrandt. Gemälde, Phaidon Verlag, Wien, 1935
**Bréhier L.** — L'Art byzantin, Ed. H. Laurens, Paris, 1924
**Bréhier L.** — L'Art chrétien, Ed. H. Laurens, Paris, 1928
**Bréhier L.** — La civilisation byzantine, Ed. M. Albin, Paris, 1950—1970
**Bremond H.** — Autour de l'humanisme. D'Erasme à Pascal, Ed. B. Grasset, Paris, 1937
**Brentano F. F.** — La Renaissance, Ed. A. Fayard, Paris, 1934
**Brentyes B.** — Civilizaţia veche a Iranului, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976
**Briganti G.** — Der italienische Manierismus, Verlag der Kunst, Dresden, 1961
**Brion M.** — Michel-Ange, Ed. Delagrave, Paris, 1911
**Brion M.** — Michel-Ange, Ed. M. Albin, Paris, 1939
**Brion M.** — L'oeil, l'ésprit et la main du peintre, Ed. F. Hazan, Paris, 1964
**Brion M.** — Arta fantastică, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970
**Brion M.** — Rembrandt, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973
**Brion M.** — Le réalisme dans les pays protestants (din R. Huyghe, L'Art et l'homme, Ed. Larousse, Paris, 1957—1958)
**Broom R.** — Les origines de l'homme, Ed. Payot, Paris, 1934
**Brophy J.** — Visages du nu, Smeets Publishing Co Weert, Olanda
**Bruck R.** — Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer, Ed. Heitzet & Mündel, Strassburg, 1915
**Brugsch Th., Leroy F. N.** — Biologie der Person, Urban & Schwarzenberg Verlag, Berlin-Wien, 1926
**Brunetière F.** — Evoluţia criticii de la Renaştere pînă în prezent, Editura enciclopedică, Bucureşti, 1972
**Buchov E.** — Griechische Vasen, R. Piper Verlag, München, 1940
**Bulle H.** — Der schöne Mensch in der Kunst aller Zeiten, G. Hirt's Verlag, München 1898
**Bulle H.** — Der schöne Mensch im Altertum, G. Hirt's Verlag, München, 1927
**Bunak V., Nesturh M. F., Roghinski I.I.** — Antropologhia, Moscova, 1951
**Burckhardt J.** — Die Kultur der Renaissance in Italien, 3. Aufl., Phaidon Verlag, Wien
**Burian J., Mouchova B.** — Misterioşii etrusci, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973
**Busignani A.** — Pierro della Francesca, Sansoni Ed., Firenze, 1967

**Bușulenga-Dumitrescu Zoe** — Renașterea, umanismul și destinul artelor, Editura Univers, București, 1975
**Caillois R.** — Le mythe et l'homme, Ed. Gallimard, Paris
**Calabi A., Cornaggia G.** — Pisanello, G. Modiano Ed., Milano, 1927
**Carli E.** — La peinture siennoise, Paris, 1955
**Carli E., Guidol J., Souchal G.** — La peinture gothique, Ed. Pont-Royal, Paris, 1964
**Carli E.** — La Renaissance du réalisme au Moyen-Âge Italien (din R. Huyghe, L'Art et l'homme, Ed. Larousse, Paris, 1957—1958)
**Carrel A.** — L'homme cet inconnu, Ed. Plon, Paris, 1935
**Carton P.** — Diagnostic et conduite des tempérements, Ed. N. Maloine, Paris, 1926
**Cassirer B.** — Die Plastik der Aegypter, B. Cassirer Verlag, Berlin, 1914
**Catzidakis M., Grabar A.** — La peinture byzantine du haut Moyen-Âge, Ed. Pont-Royal, Paris, 1965
**Cazeneuve J.** — Les rites et la condition humaine, Ed. Gallimard, Paris
**Călin Vera** —Romantismul, Editura Univers, București, 1975
**Călinescu G.** — Impresii asupra literaturii spaniole, Editura pentru literatură universală, București, 1965
**Călinescu G.** — Principii de estetică, Editura pentru literatură universală, București, 1968
**Călinescu G., Călinescu M., Marino A., Vianu T.** — Clasicism. Baroc. Romantism, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1971
**Călinescu G.** — Universul poeziei, Editura Minerva, București, 1973
**Cecchi E.** — Et in Arcadia ego, U. Hoeple Ed., Milano, 1936
**Cellini B.** — Vie de Benvenutto Cellini écrite par lui-même, Ed. G. Crès, Paris, 1922 (vol. I și II)
**Cennini C.** — Il libro dell'arte, R. Carabba Ed., Lanciano, 1933
**Champdor A.** — Die altaegyptische Malerei, Seemann Verlag, Leipzig, 1957
**Champdor A.** — Kunst Mesopotamiens, Seemann Verlag, Leipzig, 1964
**Champion P.** — La Galerie des rois, Ed. B. Grasset, Paris, 1934
**Chapot V.** — Le monde roman, Ed. La renaissance du livre, Paris, 1927
**Charboneaux J.** — La sculpture grecque, Ed. F. Hazan, Paris, 1953
**Charbonnier G.** — Entretiens avec Cl. Lévi-Strauss, Ed. Julliard, Paris
**Charpentrat R.** — Esthétique généralisée, Ed. Gallimard, Paris
**Chastel A.** — L'art italien, Paris, 1956 (vol. I și II)
**Chastel A.** — Art et humanisme à Florence au temps du Laurent le Magnifique, Paris, 1959
**Chevreuil** — Loi du contraste simultané des couleurs, Paris, 1838
**Cizek A.** — Antichitatea despre artele plastice, Editura Meridiane, București, 1971
**Cizek E.** — L'époque de Neron et ses controverses idéologiques, J. Brill Verlag, Leiden, 1972
**Claudel P.** — La peinture hollandaise, Ed. Gallimard, Paris, 1967
**Colin P.** — Bruegel le vieux, Ed. Floury, 1936
**Collignon M.** — Lysippe, Ed. H. Laurens, Paris
**Colombier P.** (du) — Histoire de l'art, Ed. A. Fayard, Paris, 1942
**Comorovski Cornelia** — Literatura umanismului și renașterii, Editura Albatros, București, 1972 (vol. I—III)
**Combe J.** — Le classicisme français et sa prolongation (din R. Huyghe, L'Art et l'homme, Ed. Larousse, Paris, 1957—1958)
**Corman L.** et collab. — Visages et caractères, Ed. Plon, Paris, 1932
**Courthion P.** — Nicolas Poussin, Ed. Plon, Paris, 1929
**Courthion P.** — Delacroix. Journal et correspondence, Ed. Egloff, Fribourg, 1944
**Croce B.** — L'esthétique comme science de l'expression et linguistique générale, Ed. V. Giard & E. Brière, Paris, 1904
**Croce B.** — La critica e la storia delle arti figurativi, Laterza Ed., Bari, 1934
**Croce B.** — Lirismul și totalitatea artei, Editura Adevărul, București
**Cristofanelli R.** — Jurnalul lui Michelangelo cel nebun, Editura Meridiane, București, 1976
**Curtius E. E.** — Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 5. Aufl., Franke Verlag, Bern-München, 1965
**Dabit E.** — Les maîtres de la peinture espagnole. Le Gréco-Vélasquez. Ed. Gallimard, Paris, 1937
**D'agen B.** — L'oeuvre littéraire de Michel-Ange, Ed. Delagrave, Paris, 1911
**D'agen B.** — Michel-Ange. Les sculptures, Ed. Tel, Paris

**D'agen B.** — Michel-Ange. Le plafon de la Sixtine, Ed. Tel, Paris
**D'agen B.** — Michel-Ange. Le jugement dernier, Ed. Tel, Paris
**Daniel C.** — Gîndirea egipteană antică în texte, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1968
**Daniel C.** — Civilizaţia Egiptului Antic, Editura sport — turism, Bucureşti, 1976
**Darwin Ch.** — L'expression des émotions chez l'homme et les animaux, Ed. C. Reinwald, Paris, 1877
**Daumier H.** — Das Parlament der Juli-Monarchie, Insel-Verlag, 1958
**Davidson I., Kathalina G.** —Les trésors de l'Ermitage, Leningrad, 1962
**Dayot A.** — L'image de la femme, Ed. Hachette, Paris, 1899
**Dechambre M. O.** —Les types morphologiques chez les animaux, Bull. Soc. d'études des formes humaines, Paris, 1924
**De Crinis M.** — Der menschliche Gesichtsausdruck und seine diagnostische Bedeutung, G. Thieme Verlag, Leipzig, 1924
**Defradas J.** — Literatura elină, Editura tineretului, Bucureşti, 1968
**Delacroix E.** — Oeuvres littéraires, Ed. E. Faure, Paris, 1923
**Delacroix E.** — Jurnal, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977
**Delevoy L. R.** — Bosch, Ed. Skira, Genève, 1960
**Delhobre Fl.** — La civilisation ne s'arrête pas, Ed. de la Baconnière, Neuchâtel, 1941
**Delvoye Ch.** — Arta bizantină, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976 (vol. I şi II)
**Demonts L.** — Dessins de Claude Gelée dit Le Lorrain, Ed. A. Morancé, Paris, 1923
**Deniker J.** — Les races et les peuples de la terre, Ed. Masson, Paris, 1926
**De Sanctis** — Istoria literaturii italiene, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1965
**Descargues P.** — Vermeer, Ed. Skira, Genève, 1966
**Devambez P.** — La sculpture grecque, Ed. d'Art, Paris, 1938
**Diehl Ch.** — Histoire de l'Empire Byzantin, Ed. A. Picard, Paris, 1919
**Diehl Ch.** — Byzance, Ed. Flammarion, Paris, 1920
**Diehl Ch.** — Manuel d'art byzantin, Ed. A. Picard, Paris, 1925 (vol. I şi II)
**Diehl Ch.** — Excursions archéologiques en Grèce, Ed. A. Colin, Paris, 1927
**Diehl Ch.** — L'Art chrétien primitif et l'Art byzantin, Ed. Vaubert, Paris, 1928
**Diehl Ch.** — Figures byzantines, Ed. A. Colin, Paris, 1939
**Dimier L.** — L'Art français, Ed. Hermann, Paris, 1965
**Dimier L.** — Les primitifs français, Ed. H. Laurens, Paris
**D'Ors E.** — Goya, viaţa şi opera, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977
**Dreyfous G.** — Giorgione, Ed. F. Alcan, Paris, 1914
**Drimba O.** — Leonardo da Vinci, Editura Albatros, Bucureşti, 1972
**Drimba O.** — Leonardo da Vinci. Scrieri literare, Editura Albatros, Bucureşti, 1976
**Drioton E., Bourguet P.** (du) — Arta faraonilor, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972 (vol. I şi II)
**Dubreton L. Y.** — Viaţa de fiecare zi la Florenţa pe vremea familiei Medici, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974
**Dubuffet J.** — Prospectus aux amateurs de tout genre, Ed. Gallimard, Paris, 1946
**Ducati P.** — La scultura greca dei tempi aurei (il secolo quinto), Alfani e Venturi Ed., Firenze, 1933
**Ducati P.** — La scultura greca dei tempi aurei (il secolo quarto), Alfani e Venturi Ed., Firenze, 1934
**Ducati P.** — La scultura greca, L'arcaismo, Alfani e Venturi Ed., Firenze, 1935
**Ducati P.** — Pittura etrusca italo-greca e romana, Istituto geografico di Agostini, Navarra, 1942
**Dumas G.** — Nouveau traité de psychologie, Presses Universitaires de France, Paris, 1934 (vol. I—V)
**Dupont J., Gnudi C.** — La peinture gothique. Du trezième au quatorzième siècle, Ed. Skira, Genève, 1954
**Dupont J., Mathey Fr.** — Du Caravage a Vermeer, Ed. Skira, Genève
**Dupony A.** — Rome et les lettres latines, Ed. A. Colin, Paris, 1924
**Durkheim E.** — Les formes élémentaires de la vie réligieuse, Presses Universitaires de France, Paris
**Duvignaud J.** — Pour entrer dans le XX-ième siècle, Ed. B. Grasset, Arland et Gallimard, Paris
**Düllberg F.** — Rembrandt, Seemann Verlag, Leipzig
**Dürer A.** — Unterweisung der Messung, Universitätsbibliothek, Basel, 1948
**Dürer A.** — Tagebuch der Reise in die Niederlande, Insel-Verlag, 1964
**Eberhardt S.** — Der Körper in Form und Hemmung, C. H. Beck'scher Verlag, München, 1926
**Ebersolt J.** — La miniature byzantine, Ed. G. Vanoest, Bruxelles, 1926
**Eickstedt E.** — Rassenkunde und Rassengeschichte der Menschheit, F. Enke Verlag, Stuttgart, 1937—1957
**Engels Fr.** — Réligion. Philosophie. Sociologie, Ed. G. Jacques, Paris, 1901

**Engels Fr.** — Dialectica naturii, Editura politică, Bucureşti, 1959
**Engels Fr.** — Rolul muncii în procesul de transformare a maimuţei în om, Editura politică, Bucureşti, 1970
**Faure E.** — Histoire de l'art, Ed. G. Crès, Paris, 1926 (vol. I—III)
**Faure E.** — Viaţa de fiecare zi în Creta lui Minos, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977
**Faure P.** — La Renaissance, Paris, 1962
**Fechheimer H.** — Die Plastik der Aegypter, B. Cassirer Verlag, Berlin, 1914
**Feldhans F. M.** — Leonardo der Techniker und Erfinder, E. Diederichs Verlag, Jena, 1922
**Ferrari L. E.** — Goya, Union Générale d'Éditions en accord avec l'UNESCO, Milano, 1966
**Ferrigini M.** — Madone fiorentine, U. Hoeple Ed., Milano, 1912
**Fervers C.** — Der Ausdruck der Kranken. Einführung in die pathologische Physiognomik, J. F. Lehmanns Verlag, München, 1935
**Fierens P.** — L'Art flamand, Ed. Larousse, Paris, 1945
**Fierens P.** — La peinture hollandaise, Ed. Braun, Paris, 1954
**Fiocco G.** — Carpaccio, Ed. G. Crès, Paris, 1931
**Firenzuola A.** — Della perfetta belezza d'une Donna, 1541
**Fischer H.** — Théorie de l'art sociologique, Ed. Casterman, Belgia, 1977
**Fischer H. W.** — Körperschönheit und Körperkultur, Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin, 1928
**Floerke H.** — Die Moda der italienischen Renaissance, G. Müller Verlag, München, 1917
**Focillon H.** — Le Moyen-Age Roman, Ed. A. Colin, Paris, 1938
**Focillon H.** — Le Moyen-Age Gothique, Ed. A. Colin, Paris, 1938
**Focillon H.** — Maeştrii stampei, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972
**Focillon H.** — Viaţa formelor, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976
**Fontaine A.** — Les doctrines d'art en France, de Poussin à Diderot, Paris, 1909
**Fosca Fr.** — De Watteau à Tiepolo (le dixhuitième siècle), Ed. Skira, Genève
**Forille J.** (de) — Pisanello et les médailleurs italiens, Ed. H. Laurens, Paris
**Fougerat E.** — Holbein, Ed. F. Alcan, Paris, 1914
**Fouillé A.** — Histoire de la philosophie, Ed. Delagrave, Paris, 1920
**Francastel Galienne, Francastel P.** — De Giorgione à Titien, Ed. Analies, Paris, 1960
**Francastel Galienne, Francastel P.** — Le portrait, Ed. Hachette, Paris, 1969
**Francastel P.** — Histoire de la peinture française, Ed. Gonthier, Paris, 1955 (vol. I şi II)
**Francastel P.** — Art et technique aux XIX et XX-ième siècles, Ed. Gonthier, Paris, 1956
**Francastel P.** — La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento, Ed. Gallimard, Paris, 1967
**Francastel P.** — Sociologie de l'art, Presses Universitaires de France, Paris, 1976
**Francastel P.** — Peinture et société, Ed. Gallimard, Paris, 1965
**Fredouille C. J.** — Enciclopedia civilizaţiei şi artei romane, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974
**Frey D.** — Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung, Augsburg, 1929
**Frey K.** — Der literarische Nachlass Giorgio Vasari, München, 1929—1930 (vol. I şi II)
**Friederich H.** — Monaigne, Franke Verlag, München, 1967
**Friedländer J. M.** — Albrecht Dürer, Insel-Verlag, Leipzig, 1921
**Friedländer W.** — Poussin, Ed. Cercle d'Art, Paris, 1965
**Friedländer W., Marx J.** — De la Van Eyck la Bruegel, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972
**Frobenius L.** — Le destin des civilisations, Ed. Gallimard, Paris, 1940
**Frolov I. T.** — Progresul ştiinţei şi viitorul omului, Editura politică, Bucureşti, 1977
**Fromentin E.** — Maîtres d'autrefois, Ed. Plon, Paris, 1912
**Furtwängler A., Ulrichs H. L.** — Denkmäler griechischer und römischer Skulptur, F. Bruckmann Verlag, München, 1911
**Gantner J.** — Konrad Witz, A. Schroll Verlag, Wien, 1942
**Gantner J.** — Schicksale des Menschenbildes von der romanischen Stilisierung zur modernen Abstraktion, Franke Verlag, Bern, 1958
**Garin E.** — Rinascimento italiano, Istituto per gli studi di politica internationale, Milano, 1941
**Gasset Ortega Y.** — Velázquez-Goya, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972
**Gebelin E.** — Les trésors de la Renaissance, Ed. F. Nathan, Paris, 1950
**Gebhart E.** — Sandro Botticelli, Ed. Hachette, Paris, 1922
**Gehlen A.** — Imagini ale timpului, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974
**Genaille R.** — Enciclopedia picturii flamande şi olandeze, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975

**Gentile G.** — I problemi della scolastica e il pensiero italiano, Laterza Ed., Bari, 1923
**Gerling R.** — Praktische Menschenkenntnis, C. M. Bonget Verlag, Leipzig, 1930
**Germain A.** — Les Clouet, Ed. H. Laurens, Paris
**Ghițescu Gh.** — Permanențele artei, Editura Meridiane, București, 1976
**Ghyka M.** — Le nombre d'or, Ed. Gallimard, Paris, 1931
**Ghyka M.** — L'esthétique des proportions dans la nature et dans les arts, Ed. Gallimard, Paris, 1935
**Gilbert N. K., Kuhn R.** — Istoria esteticii, Editura Meridiane, București, 1972
**Gimpel J.** — Contre l'art et les artistes, Ed. Senil, Paris, 1968
**Glaser K.** — Lukas Cranach, Insel-Verlag, Leipzig, 1921
**Glück G.** — Die Kunst der Renaissance in Deutschland, Propyläen Verlag, Berlin, 1928
**Glück G.** — Bilder aus Bruegel-Bildern, A. Schroll Verlag, Wien, 1936
**Glymore M.** — Le monde de l'humanisme, Ed. Payot, Paris, 1955
**Goetz W.** und Mitarb. — Hellas und Rom, Propyläen Verlag, Berlin, 1931
**Goetz W.** und Mitarb. — Das Zeitalter der Gotik und Renaissance (1250—1500), Propyläen Verlag, Berlin, 1932
**Goetz W.** und Mitarb. — Das Mittelalter bis zum Ausgang der Staufer, Propyläen Verlag, Berlin, 1932
**Goff J.** (le) — Civilizația Occidentului Medieval, Editura științifică, București, 1970
**Goldschneider L.** — Zeitlose Kunst, Phaidon Verlag, Wien, 1934
**Goldschneider L.** — Fünfhundert Selbstporträts, Phaidon Verlag, Wien, 1936
**Goldschneider L.** — El Greco, Phaidon Ed., London, 1938
**Gombrich H. E.** — Artă și iluzie, Editura Meridiane, București, 1973
**Gomperz T.** — Les penseurs de la Grèce, Ed. Payot, Lausanne et Ed. F. Alcan, Paris, 1928 (vol. I—III)
**Goulinat J. G.** — La technique des peintres, Ed. Payot, Paris, 1926
**Gourhan-Leroi A.** — Le geste et la parole, Ed. M. Albin, Paris, 1965
**Goya Nuno J. A.** — Istoria artei spaniole, Editura Meridiane, București, 1975
**Grabar A.** — La peinture byzantine, Ed. Skira, Genève, 1953
**Grabar A., Nordenfalk C.** — La peinture romane. Du XI — au XIII-ième siècle, Ed. Skira, Genève
**Grabar A., Nordenfalk C.** — Le Haut Moyen-Age. Du IV — au XI-ième siècle, Ed. Skira, Genève
**Gramatopol M.** — Civilizația elenistică, Editura enciclopedică română, București, 1974
**Grappe G.** — Titien, Ed. P. Tisné, Paris, 1941
**Graul R.** — Rembrandt, Johannes Verlag, Leipzig
**Grimal P.** — Civilizația romană, Editura Minerva, București, 1970 (vol. I și II)
**Grimm H.** — Michelangelo, Safari Verlag, Berlin, 1943
**Groethuysen B.** — Anthropologie philosophique, Ed. Gallimard, Paris, 1953
**Grohn W. H.** — Hans Holbein der Jüngere. Bildniszeichnungen, VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1956
**Gromort G.** — Initiation à l'Architecture, Ed. Flammarion, Paris, 1938
**Groth L.** — Dürer, Ed. Skira, Genève, 1965
**Grünberg L.**—Axiologia și condiția umană, Editura politică, București, 1972
**Gudiol J., Souchal G., Carli S.,** — La peinture gothique, Ed. Pont-Royal, Paris, 1964
**Guerlin R.** — La couleur, Ed. H. Laurens, Paris
**Gulian C. I.** — Antropologia filozofică, Editura politică, București, 1972
**Gulian C. I.** — Introducere în istoria filozofiei moderne, Editura enciclopedică română, București, 1974
**Guyau J. M.** — L'Art au point de vue sociologique, Ed. F. Alcan, Paris, 1930
**Gzell P.** — Propos d'Anatole France, Ed. B. Grasset, Paris, 1921
**Haasse Hella S.** — Misterul Bomarzo, Editura Meridiane, București, 1973
**Haddon C. A.** — Les races humaines et leur répartition géographique, Ed. F. Alcan, Paris, 1930
**Hamel M.** — Titien, Ed. H. Laurens, Paris
**Hankins Fr.** — La race dans la civilisation, Ed. Payot, Paris, 1935
**Haultfegger A.** — Réticence de l'Allemagne devant la Renaissance (din R. Huyghe, L'Art et l'homme, Ed. Larousse, Paris, 1957—1958)
**Hausenstein W.** — Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten, R. Piper Verlag, München, 1918
**Hautcoeur L.** — Le XVII-ième siècle (din E. Mâle, Histoire générale de l'art, Ed. Flammarion, Paris, 1950)
**Hauttmann M.** — Die Kunst des Frühen Mittelalters, Propyläen Verlag, Berlin, 1927
**Hauvette H.** — Ghirlandajo, Ed. Plon, Paris, 1907
**Hegel** — Vorlesungen über Aesthetik, Ed. Ch. Bernard, Paris, 1840—1851

**Hegemann H.** (von) — Der Engel in der Deutschen Kunst, R. Rohrer Verlag, München, 1943
**Heidrich E.** — Die Altdeutsche Malerei, N. Diederichs Verlag, Jena, 1909
**Heidrich E.** — Die Altniederländische Malerei, N. Diederichs Verlag, Jena, 1910
**Heidrich E.** — Vlaemische Malerei, N. Diederichs Verlag, Jena, 1924
**Heitl-Kunze H.** — Far Eastern Art, Thames & Hudson Ed., London, 1969
**Hellpach W.** — Deutsche Physiognomik, W. Gruyter & Co Verlag, Berlin, 1942
**Hennessy-Pope J.** — Portretul în Renaştere, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973
**Herseni T.** — Sociologia literaturii, Editura Univers, Bucureşti, 1976
**Heimeran E.** — Michelangelo und das Porträt, Bruckmann Verlag, München, 1925
**Hevesy A.** (de) — Pélérinage avec Léonard de Vinci, Ed. Firmin-Didot, Paris
**Hildebrand A.** — Das Problem der Form in der Bildenden Kunst, Strassburg, 1910
**Hocke G. R.** — Die Welt als Labyrinth, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1957
**Hocke G. R.** — Manierismus in der Literatur, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1959
**Hoffmann W.** — Fundamentele artei moderne, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977 (vol. I şi II)
**Hollanda Fr.** — Dialoguri romane cu Michelangelo, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974
**Holländer E.** — Plastik und Medizin, F. Enke Verlag, Stuttgart, 1912
**Holländer E.** — Äsculap und Venus, Propyläen Verlag, Berlin, 1928
**Homo L.** — L'Empire Roman, Ed. Payot, Paris, 1930
**Honour H.** — Neoclasicismul, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976
**Hourticq L.** — Histoire générale de l'art, Ed. Hachette, Paris, 1919
**Hourticq L.** — La peinture des origines au XVI-ième siècle, Ed. Renouard, Paris, 1926
**Hourticq L.** — La vie des images, Ed. Hachette, Paris, 1927
**Houssay Fr.** — La morphologie dinamique, Bull. de la Soc. d'étude des formes humaines, Paris, 1925, vol. I şi III
**Hovelacque A., Hervé G.** — Précis d'anthropologie, Ed. A. Delahaye, Paris, 1887
**Huard P.** — Léonard de Vinci. Dessins anatomiques, Ed. R. Dacosta, Paris, 1961
**Hubert J.** — L'art roman (din R. Huyghe, L'Art et l'homme, Ed. Larousse, Paris, 1957—1958)
**Hubert J.** — L'art du Haut Moyen-Âge (din R. Huyghe, L'Art et l'homme, Ed. Larousse, Paris 1957—1958)
**Huizinga J.** — Le déclin du Moyen-Âge, Ed. Payot, Paris, 1932
**Huizinga J.** — Erasmus, Ed. Schwabe & Co, Basel, 1936
**Husson L.** — Essai sur une nouvelle doctrine de tempéréments, Bull. de la Soc. d'étude des formes humaines, Paris, 1924, vol. I şi II
**Huyghe R.** — Le Titien, Ed. Braun, Paris, 1954
**Huyghe R.**—Le Moyen-Âge Gothique (din R. Huyghe, L'Art et l'homme, Ed. Larousse, Paris, 1957—1958)
**Huyghe R.** — La fin du Moyen-Âge et la poussée réaliste (din R. Huyghe, L'Art et l'homme, Ed. Larousse, Paris, 1957—1958)
**Huyghe R.** — Le monde chrétien (din R. Huyghe, L'Art et l'homme, Ed. Larousse, Paris, 1957—1958)
**Huyghe R.**—Le renouveau de l'Occident (din R. Huyghe, L'Art et l'homme, Ed. Larousse, Paris, 1957—1958)
**Huyghe R.** — Les puissances de l'image, Ed. Flammarion, Paris, 1965
**Huyghe R.** — Sens et destin de l'art, Ed. Flammarion, Paris, 1967 (vol. I şi II)
**Huyghe R., Rudel J.** — L'Art et l'homme moderne, Ed. Larousse, Paris, 1969 (vol. I şi II)
**Ingres D.** — Notes et pensées, lettres, Paris, 1870
**Iohannes J.** — Die Bildwerke des Naumburger Doms, Insel-Verlag, Leipzig, 1964
**Iorga N.** — Istoria artei medievale şi moderne în legătură cu dezvoltarea societăţii, Editura Pavel Suru, Bucureşti, 1923
**Isac D.** — Frumosul în filozofia clasică greacă, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970
**Ivanov D. N.** — Darwinismul şi teoriile eredităţii, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1962
**Jacob Fr.** — Logica viului, Editura enciclopedică română, Bucureşti, 1972
**Jahn I.** — Lukas Cranach als Graphiker, Seemann Verlag, Leipzig, 1955
**Jakab Irene** — Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaft, Budapest, 1956
**Jalabert D.** — La sculpture gothique, Ed. Stock, Paris, 1926
**Janson W. H.** — The Sculpture of Donatello, Princeton University, 1957 (vol. I şi II)
**Jemeau G.** — Dictionnaire des styles, Ed. Larousse, Paris, 1966
**Jedlicka G.** — Spanische Malerei, Atlantis Verlag, Zürich-Berlin, 1941
**Jedlicka J.** — Pieter Bruegel, E. Rentsch Verlag, Zürich-Leipzig, 1955

**Jung G. C.** — L'uomo e suoi simboli, Casini Ed., 1967
**Juraschek Fr.** — Albrecht Dürer, Krystall Verlag, Wien, 1936
**Justi C.** — Winckelmann und seine Zeitgenossen, Casini Ed., 1967
**Kahane P. P.** — Histoire générale de la peinture. Préhistoire. Antiquité, Ed. Flammarion, Paris, 1968
**Kahane P. P.** — Ancient and Classical Art, Thames & Hudson Ed., London, 1969
**Kalmann A.** — Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius, Berlin, 1898
**Karlinger H.** — Die Kunst der Gotik, Propyläen Verlag, Berlin, 1926
**Kennet H. C.** — Leonardo da Vinci, Genève, 1967
**Kepes G.** (sous la direction de) — Nature et art du mouvement, La Connaissance, Bruxelles, 1967
**Kepes G.** (sous la direction de) — La structure dans les arts et dans les sciences, La Connaissance, Bruxelles, 1967
**Kepes G.** (sous la direction de) — Module. Proportion. Symétrie. Ryhtme, La Connaissance, Bruxelles, 1967
**Kepes G.** (sous la direction de) — Signe, Image, Symbole, La Connaissance, Bruxelles, 1967
**Kerényi K., Lanckronski L. M.** — Der Mythos der Hellenen, Akademische Verlagsanstalt, Amsterdam-Leipzig, 1941
**Killian H.** — Facies dolorosa (Das schmerzliche Antlitz), G. Thieme Verlag, Leipzig, 1934
**Kirițescu C.** — Palestrica, Editura Uniunii de Cultură Fizică și Sport, București, 1940
**Klages L.** — Grundlagen der Wissenschaft vom Ausdruck, Leipzig, 1936
**Kleinclausz A.** — Claus Sluter, Librarie de l'art ancien et moderne, Paris
**Knackfuss H.** — Michelangelo, Velhagen Verlag, Leipzig, 1895
**Knackfuss H.** — Anton van Dyck, Velhagen & Klasing Verlag, Leipzig, 1910
**Knapp Fr.** — Perugino, Velhagen & Klasing Verlag, Leipzig, 1907
**Koloff E.** — Rembrandt, Seemann Verlag, Leipzig
**Kovalev A. G., Measiscev N. M.** — Particularitățile psihice ale omului, Editura didactică și pedagogică, București, 1958
**König Fr., Winkler M., Plischte H.** — Das Zeitalter der Gotik und Renaissance, Propyläen Verlag, Berlin, 1932
**Kramer N. S.** — Istoria începe la Sumer, Editura științifică, București, 1962
**Kretschmer E.** — Geniale Menschen, Springer Verlag, Berlin, 1942
**Kretschmer E.** — Körperbau und Charakter, Springer Verlag, Berlin, 1943
**Krukenberg H.** — Der Gesichtsaudruck der Menschen, F. Enke Verlag, Stuttgart, 1920
**Krümmel C.** — Athletik, Lehmann Verlag, München, 1930
**Kuhne L.** — Lehrbuch des Gesichtsausdrucks, L. Kuhne Verlag, Leipzig, 1942
**Kultermann** — Istoria istoriei artelor, Editura Meridiane, București, 1977 (vol. I și II)
**Kunze-Hertl H.** — Far Eastern Art, Thames & Hudson Ed., London, 1967
**Lafenestre G.** — La vie et l'œuvre de Titien, Ed. Hachette, Paris, 1909
**Lalo Ch.** — Introduction à l'ésthétique, Ed. A. Colin, Paris, 1925
**Lalo Ch.** — L'Art et la morale, Ed. F. Alcan, Paris, 1922
**Lalo Ch.** — Esthétique, Ed. F. Alcan, Paris, 1925
**Lalou R.** — Défense de l'homme, Ed. du Sagittaire, Paris, 1926
**Landowski P.** — Peut-on einseigner les Beaux-Arts?, Ed. Baudinière, Paris, 1944
**Landsberger Fr.** — Die künstlerischen Probleme der Renaissance, M. Niemeger Verlag, Halle, 1922
**Lange Fr.** — Die Sprache des menschlichen Antlitzes, J. F. Lehmann Verlag, München, 1939
**Lange I.** — Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst, Strassburg, 1933
**Langlotz W., Suchard H.** — Archaische Plastik auf der Akropolis, Klostermann Verlag, 1941
**Lassaigne J.** — La peinture espagnole de Vélasquez à Picasso, Ed. Skira, Genève, 1952
**Lassaigne J., Argan C. G.** — De Van Eyck à Botticelli. Le quinzième siècle, Ed. Skira, Genève
**Lassaigne J., Levoy L. R.** — La peinture flamande de Jérome à Rubens, Ed. Skira, Genève, 1958
**Lefèvre Fr.** — Entretiens avec Paul Valéry, Ed. Le Livre, Paris, 1926
**Lefranc A.** — Grands écrivains français de la Renaissance, Ed. Champion, Paris, 1914
**Léger F.** — Fonctions de la peinture, Ed. Gonthier, Paris, 1965
**Lehrmitte J.** — Les fondements biologiques de la psychologie, Ed. C. Villans, Paris, 1925
**Leibowitz R.** — L'artiste et la conscience, Ed. L'Arche, Paris, 1950
**Lensen Heidi** — Art and Anatomy, Barnes & Noble Ed., New York, 1946
**Leonardo da Vinci** — Trattato della pittura, Ludwig Verlag, Wien, 1882

**Jung G. C.** — L'uomo e suoi simboli, Casini Ed., 1967
**Juraschek Fr.** — Albrecht Dürer, Krystall Verlag, Wien, 1936
**Justi C.** — Winckelmann und seine Zeitgenossen, Casini Ed., 1967
**Kahane P. P.** — Histoire générale de la peinture. Préhistoire. Antiquité, Ed. Flammarion, Paris, 1968
**Kahane P. P.** — Ancient and Classical Art, Thames & Hudson Ed., London, 1969
**Kalmann A.** — Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius, Berlin, 1898
**Karlinger H.** — Die Kunst der Gotik, Propyläen Verlag, Berlin, 1926
**Kennet H. C.** — Leonardo da Vinci, Genève, 1967
**Kepes G.** (sous la direction de) — Nature et art du mouvement, La Connaissance, Bruxelles, 1967
**Kepes G.** (sous la direction de) — La structure dans les arts et dans les sciences, La Connaissance, Bruxelles, 1967
**Kepes G.** (sous la direction de) — Module. Proportion. Symétrie. Ryhtme, La Connaissance, Bruxelles, 1967
**Kepes G.** (sous la direction de) — Signe, Image, Symbole, La Connaissance, Bruxelles, 1967
**Kerényi K., Lanckronski L. M.** — Der Mythos der Hellenen, Akademische Verlagsanstalt, Amsterdam-Leipzig, 1941
**Killian H.** — Facies dolorosa (Das schmerzliche Antlitz), G. Thieme Verlag, Leipzig, 1934
**Kirițescu C.** — Palestrica, Editura Uniunii de Cultură Fizică și Sport, București, 1940
**Klages L.** — Grundlagen der Wissenschaft vom Ausdruck, Leipzig, 1936
**Kleinclausz A.** — Claus Sluter, Librarie de l'art ancien et moderne, Paris
**Knackfuss H.** — Michelangelo, Velhagen Verlag, Leipzig, 1895
**Knackfuss H.** — Anton van Dyck, Velhagen & Klasing Verlag, Leipzig, 1910
**Knapp Fr.** — Perugino, Velhagen & Klasing Verlag, Leipzig, 1907
**Koloff E.** — Rembrandt, Seemann Verlag, Leipzig
**Kovalev A. G., Measiscev N. M.** — Particularitățile psihice ale omului, Editura didactică și pedagogică, București, 1958
**König Fr., Winkler M., Plischte H.** — Das Zeitalter der Gotik und Renaissance, Propyläen Verlag, Berlin, 1932
**Kramer N. S.** — Istoria începe la Sumer, Editura științifică, București, 1962
**Kretschmer E.** — Geniale Menschen, Springer Verlag, Berlin, 1942
**Kretschmer E.** — Körperbau und Charakter, Springer Verlag, Berlin, 1943
**Krukenberg H.** — Der Gesichtsaudruck der Menschen, F. Enke Verlag, Stuttgart, 1920
**Krümmel C.** — Athletik, Lehmann Verlag, München, 1930
**Kuhne L.** — Lehrbuch des Gesichtsausdrucks, L. Kuhne Verlag, Leipzig, 1942
**Kultermann** — Istoria istoriei artelor, Editura Meridiane, București, 1977 (vol. I și II)
**Kunze-Hertl H.** — Far Eastern Art, Thames & Hudson Ed., London, 1967
**Lafenestre G.** — La vie et l'œuvre de Titien, Ed. Hachette, Paris, 1909
**Lalo Ch.** — Introduction à l'ésthétique, Ed. A. Colin, Paris, 1925
**Lalo Ch.** — L'Art et la morale, Ed. F. Alcan, Paris, 1922
**Lalo Ch.** — Esthétique, Ed. F. Alcan, Paris, 1925
**Lalou R.** — Défense de l'homme, Ed. du Sagittaire, Paris, 1926
**Landowski P.** — Peut-on einseigner les Beaux-Arts?, Ed. Baudinière, Paris, 1944
**Landsberger Fr.** — Die künstlerischen Probleme der Renaissance, M. Niemeger Verlag, Halle, 1922
**Lange Fr.** — Die Sprache des menschlichen Antlitzes, J. F. Lehmann Verlag, München, 1939
**Lange I.** — Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst, Strassburg, 1933
**Langlotz W., Suchard H.** — Archaische Plastik auf der Akropolis, Klostermann Verlag, 1941
**Lassaigne J.** — La peinture espagnole de Vélasquez à Picasso, Ed. Skira, Genève, 1952
**Lassaigne J., Argan C. G.** — De Van Eyck à Botticelli. Le quinzième siècle, Ed. Skira, Genève
**Lassaigne J., Levoy L. R.** — La peinture flamande de Jérome à Rubens, Ed. Skira, Genève, 1958
**Lefèvre Fr.** — Entretiens avec Paul Valéry, Ed. Le Livre, Paris, 1926
**Lefranc A.** — Grands écrivains français de la Renaissance, Ed. Champion, Paris, 1914
**Léger F.** — Fonctions de la peinture, Ed. Gonthier, Paris, 1965
**Lehrmitte J.** — Les fondements biologiques de la psychologie, Ed. C. Villans, Paris, 1925
**Leibowitz R.** — L'artiste et la conscience, Ed. L'Arche, Paris, 1950
**Lensen Heidi** — Art and Anatomy, Barnes & Noble Ed., New York, 1946
**Leonardo da Vinci** — Trattato della pittura, Ludwig Verlag, Wien, 1882

**Léonard de Vinci** — La dernière leçon de Léonard de Vinci à son Académie de Milan, précédée d'une étude sur le maître (par Pelladan), Ed. Sanset, Paris
**Léonard de Vinci** (composé sous la direction de Marcel Brion), Ed. Hachette, Paris, 1959
**Lessing G.E.** — Laokoon, Berlin, 1766
**Levey M.** — La peinture à Venise au XVIII-ième siècle, Ed. R. Juillard, Paris, 1964
**Levey M.** — From Giotto to Césanne, Thames & Hudson Ed., London, 1974
**Lhote A.** — Peinture d'abord, Ed. Denoël, Paris, 1942
**Lhote A.** — Les chefs-d'œuvre de la peinture égyptienne, Ed. Denoël, Paris, 1954
**Lhote A.** — Traité du paysage et de la figure, Ed. B. Grasset, Paris, 1958
**Lhote A.** — Frescele din Tassili, Editura Meridiane, București, 1966
**Lhote A.** — Les invariants plastiques, Ed. Hermann, Paris, 1967
**Lhote A.** — De la paletă la masa de scris, Editura Meridiane, București, 1974
**Lihaciov D. S.** — Prenașterea rusă, Editura Meridiane, București, 1975
**Lipin L, Belov A.** — Cărțile de lut, Editura științifică, București, 1962
**Lissner I.** — Culturi enigmatice, Editura Meridiane, București, 1972
**Lomazzo** — Tratatto della pittura, 1548
**Lomazzo** — Idea del tempo della pittura, 1590
**Lukács G.** — Estetica, Editura Meridiane, București, 1974 (vol. I și II)
**Lukács G.** — Classe et conscience de classe, Ed. Minuit, Paris
**Lupașcu Șt.** — Science et art abstract, Ed. Juillard, Paris, 1963
**Lücke Th.** — Leonardo da Vinci. Tagebücher und Aufzeichnungen, P. List Verlag, Leipzig, 1952
**Lüdecke H.** — Leonardo da Vinci im Spiegel seiner Zeit, Rütten & Loening Verlag, Berlin, 1952
**Lüdecke H.** — Lukas Cranach der Ältere. Der Künstler und seine Zeit, Henschel Verlag, Berlin, 1953
**Mac-Anliffe L.** — Les tempérements, Ed. Gallimard, Paris, 1926
**Machiavel** — Le prince, Ed. Garnier & frères, Paris, 1928
**Machkowsky H.** — Verrochio, Velhagen & Klasing Verlag, Leipzig, 1901
**Maeterlink L.** — L'énigme des primitifs français, Vanderporten Verlag, Gand, 1921
**Maiuri A.** — Pompei, La Libreria delle stato, Roma, 1922
**Maiuri A.** — La peinture romaine, Ed. Skira, Genève, 1953
**Malraux A.** — Le musée imaginaire, Ed. Gallimard, Paris, 1965
**Malraux A.** — Les voix du silence, Ed. Gallimard, Paris
**Maltese C.** —Istoria artei italiene, Editura Meridiane, București, 1976
**Mâle E.** — Art et artiste du Moyen-Âge, Ed. A. Colin, Paris, 1928
**Mâle E.** — L'Art réligieuse après le Concile de Trente, Paris, 1932
**Mâle E.** — L'Art romain (din E. Mâle, Histoire génerale de l'art, Ed. Flammarion, Paris, 1950)
**Mâle E.** — L'Art chrétien primitif. L'Art byzantin (din E. Mâle, Histoire générale de l'art, Ed. Flammarion, Paris, 1950)
**Mâle E.** — L'art gothique (din E. Mâle, Histoire générale de l'art, Ed. Flammarion, Paris, 1950)
**Mander C.** (van) — Cartea pictorilor, Editura Meridiane, București, 1977
**Maranón G.** — El Greco și Toledo, Editura Meridiane, București, 1977
**Marcu Al.** — Figuri feminine din Renaștere, Editura Cartea Românească, București, 1939
**Marcu Al.** — Valori estetice în Renaștere, București, 1942
**Marica Guy** — Clasicismul în pictura franceză, Editura Meridiane, București, 1971
**Marinescu-Himu M., Piatkowski A.** — Istoria literaturii eline, Editura științifică, București, 1974
**Martin R.** — Lehrbuch der Anthropologie, G. Fischer Verlag, Jena, 1928
**Marx Roger** — Rembrandt, Ed. P. Tisné, Paris, 1960
**Marx Roger** — L'Art social, Ed. Charpentier, Paris, 1913
**Marx K., Engels Fr.** — Despre artă și literatură, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1953
**Maspero G.** — Égypte, Ed. Hachette, Paris, 1912
**Mateescu Denia** — Ucello, Editura Meridiane, București, 1976
**Matei D.** (coordonator) — Conceptul de realitate în artă, Editura Meridiane, București, 1972
**Matz Fr.** — Creta. Micene. Troia, Editura științifică, București, 1969
**Mayer A. L.** — Diego Velázquez, Propyläen Verlag, Berlin, 1924
**Mayer A. L.** — Francesco Goya. Ausgewählte Handzeichnungen, Propyläen Verlag, Berlin
**Mayer G. A.** — Donatello, Velhagen & Klasing Verlag, Leipzig, 1926

**Mayuoz J. J.** — Pictura engleză, Editura Meridiane, București, 1973
**Mazzini G.** — Il bambino nell'arte, U. Hoeple Ed., Milano, 1933
**Măicănescu M., Săhleanu V., Ionescu B.** — Probleme de sexologie masculină, Editura medicală, București, 1958
**Mead G.** — L'esprit, le soi, la société, Presses Universitaires de France, Paris
**Méautis G.** — Les chefs-d'œuvre de la peinture grecque, Ed. M. Albin, Paris, 1964
**Mengs R.** — Gedanken über Schönheit und Geschmack in der Malerei, Urlich, 1762
**Menzel G.** — Pieter Bruegel năzdrăvanul, Ed. Meridiane, București, 1974
**Merimée P.** — Études sur les arts du Moyen-Âge, Ed. Flammarion, Paris, 1967
**Merlet R.** — La Cathédrale de Chartres, Ed. H. Laurens, Paris
**Meyerson I.** — Les fonctions et les œuvres, Ed. Vrin, Paris
**Michailowski K.** — Cum și-au creat grecii arta, Editura Meridiane, București, 1975
**Michaoloff I.** — Rembrandt. Radierungen, VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1955
**Michelangelo B.** — Letter, Milanesi Ed., Firenze, 1875
**Milcu Șt.** — Über Rasse und Rassismus, Editura medicală, București, 1955
**Milcu Șt.** — Endocrinologie clinică, Editura medicală, București, 1967
**Milcu Șt.** (sub redacția) — Omul în lumea contemporană, Editura științifică, București, 1972
**Milcu Șt., Dumitrescu Horia** — Cercetări antropologice în Ținutul Pădurenilor, Editura Academiei R.S.România, București, 1961
**Milcu Șt., Maximilian C.** — Genetica umană, Editura științifică, București, 1966
**Milcu Șt., Maximilian C.** — Introducere în antropologie, Editura științifică, București, 1967
**Millet G.** — Monuments de l'Athos, Ed. E. Lerou, Paris, 1927
**Montandon G.** — La race, les races, Ed. Payot, Paris, 1933
**Moreck K.** — Das weibliche Schönheitsideal im Wandel der Zeit, F. Hanfstaengel Verlag, München, 1925
**Muche G.** — Buon fresco, E. Wasmuth Verlag, Berlin, 1938
**Munoz A.** — Velázquez, W. Goldmann Verlag, Leipzig, 1941
**Munteanu R.** — Iluminismul, Editura Albatros, București, 1972 (vol. I și II)
**Munteanu R.** — Cultura europeană în epoca luminilor, Editura Univers, București, 1974
**Muratoff P. P.** — Les icônes russes, Ed. de la Pléyade, Paris, 1927
**Muratoff P. P.** — La peinture byzantine, Ed. G. Crès, Paris, 1928
**Muzicescu A. M., Ionescu G.** — Biserica Domnească din Curtea de Argeș, Editura Meridiane, București, 1976
**Müseler W.** — Geist und Antlitz der Renaissance, Safari Verlag, Berlin, 1943
**Nanu Adina** — Antonello da Messina, Editura Meridiane, București, 1969
**Nanu Adina** — Artă, stil, costum, Editura Meridiane, București, 1976
**Nanu Adina** — Pe urmele lui Dürer, Editura Albatros, București, 1976
**Negulescu P. P.** — Filozofia Renașterii, Editura Fundațiilor, București, 1938 (vol. I și II)
**Nesturh M. F.** — Rasele omenești, Editura științifică, București, 1957
**Nesturh M. F.** — Originea omului, Editura științifică, București, 1959
**Newton E.** — The Meaning of Beauty, Col & Wyman Ed., London, 1967
**Nicodemi G.** — Leonardo da Vinci, Fetz & Wasmuth Verlag, Zürich, 1939
**Nicolescu Corina** — Icoane vechi românești, Editura Meridiane, București, 1976
**Nogara B.** — Les étrusques et leur civilisation, Ed. Payot, Paris, 1926
**Olivier G.** — Morphologie et types humaines, Ed. Vigot et frères, Paris, 1960
**Olivier G.** — Pratique anthropologique, Ed Vigot et frères, Paris, 1960
**Olivier G.** — L'évolution et l'homme, Ed. Payot, Paris, 1965
**Olivier G.** — Anatomie anthropologique, Ed. Vigot et frères, Paris, 1965
**Ollendorf O.** — Andacht in der Malerei, J. Zeitler Verlag, Leipzig, 1912
**Oprescu G.** — Manual de istoria artei, Editura Universul, București (vol. I—IV), 1945
**Oprescu G.** (sub redacția)—Istoria artelor plastice în România, Editura Meridiane, București, 1968 (vol. I)
**Orestano Fr.** — Leonardo da Vinci, Optima Ed., Roma, 1919
**Ortolani S.** — Raffaello, Istituto Italiano d'Arti grafiche, Bergamo, 1942
**Ottmann Fr.** — Meisterwerke englischer Malerei aus drei Jahrhunderten, Secession Verlag, Wien, 1927
**Oțetea A.** — Renașterea, Editura științifică, București, 1968
**Paccioli Luca** — De divina proporzione, Venise, 1509
**Pallottino M.** — La peinture étrusque, Ed. Skira, Genève, 1952

**Palluchini R.**—Le Cinquecento à Venise (din R. Huyghe, L'Art et l'homme, Ed. Larousse, Paris, 1957—1985)
**Panaitova Dora** — Peintures bulgares du XIV-ième siècle, Sofia, 1966
**Panofsky E.** — Dürers Kunsttheorie, Berlin, 1915
**Panofsky E.**—Studies in Iconology. Themes in the Art of the Renaissance, Torchbooks Ed., New York, 1926
**Panofsky E.** — Ausführungen über die antike Proportionslehre, Montatshefte für Kunstwissenschaft, 1927
**Panofsky E.** — Meaning in the Visual Arts, 1955
**Panofsky E.** — Essais d'iconologie, Paris, 1967
**Panofsky E.** — L'œuvre d'art et ses significations, Ed. Gallimard, Paris, 1969
**Panofsky E.** — Renaștere și renașteri în arta occidentală, Editura Meridiane, București, 1974
**Papu E.** — Altdorfer, Editura Meridiane, București, 1973
**Papu E.** — Arta și umanul, Editura Meridiane, București, 1974
**Papu E.** — Barocul ca tip de existență, Editura Minerva, București, 1977 (vol. I și II)
**Parhon C. I.** — Opere alese, Editura Academiei R.S.România, București, 1954—1962 (vol. I—V)
**Parmelin Hélène** — Le massacre des innocents, Ed. Cercle d'Art, Paris, 1954
**Pauli G.** — Die Kunst des Klassizismus und der Romantik, Propyläen Verlag, Berlin, 1925
**Paulien-Saint** — Velázquez și timpul lui, Editura Meridiane, București, 1970
**Pelletier A., Goblot J. Y.** — Materialismul istoric și istoria civilizațiilor, Editura politică, București, 1973
**Pende N.** — Trattato di biotipologia umana individuale e sociale, Fr. Vallardi Ed., Milano, 1939
**Perrot G.** — Praxitele, Ed. H. Laurens, Paris
**Petras R.** — Berliner Plastik in achtzehnten Jahrhundert, Henschel Verlag, Berlin, 1954
**Petrovici I.** — Viața și opera lui Kant, Editura Casei Școalelor, București, 1936
**Pfeiff A. K.** — Apollon, die Wandlung seines Bildes in der griechischen Kunst, V. Klostermann Verlag, Frankfurt a.M., 1943
**Philippot P.** — Pictura flamandă și Renașterea Italiană, Editura Meridiane, București, 1975
**Picard Ch.** — La sculpture antique, de Phidias à l'ère byzantine, Ed. H. Laurens, Paris, 1926
**Picard M.** — Das Menschengesicht, München, 1929
**Picon G.** — Liniile mîinii, Editura Meridiane, București, 1974
**Pillement G., Daniloff Nadine** — La sculpture baroque espagnole, Ed. M. Albin, Paris, 1945
**Piles R.** (de) — Abrégé de la vie des peintres, Paris, 1699
**Piper R.** — Die schöne Frau in der Kunst aller Zeiten, R. Piper Verlag, München, 1923
**Pittard E.** — Les races et l'histoire, La Renaissance du livre, Paris, 1924
**Planiscig L.** — Desiderio da Settignano, A. Schroll Verlag, Wien, 1942
**Poisson G.** — Les Ariens, Ed. Payot, Paris, 1934
**Popa Ed.** — Barocul ca tip de existență, Editura Minerva, București, 1977
**Porta Battista** — Humana physiognomia, Napoli, 1901
**Posener G.** — Dictionnaire de la civilisation égyptienne, Ed. F. Hazan, Paris, 1959
**Pottier E.** — Douris et les peintres de vases grecs, Ed. H. Laurens, Paris
**Pradel P.** — Début de la Renaissance hors d'Italie (din R. Huyghe, L'art et l'homme, Ed. Larousse, Paris, 1957—1958)
**Preda V.** — Tratat elementar de antropobiologie, Ed. Dacia Traiană, Sibiu, 1937
**Protter E.** — Pictori despre pictură, Editura Meridiane, București, 1972
**Puyvelde V. L.** — La peinture flamande au siècle de Bosch et Bruegel, Ed. Meddens, Bruxelles, 1964
**Rainer Fr.** — Enquêtes anthropologiques dans trois villages roumains des Carpathes, Monitorul Oficial, București 1937
**Ranovici A. B.** — Elenismul și rolul său istoric, Editura de stat pentru literatură științifică, București, 1953
**Raveica T.** — Giordano Bruno, Editura Junimea, Iași, 1974
**Raymond Ch. M.** — La sculpture italienne, Paris, 1927
**Raynal M.** — De Goya à Gauguin, Ed. Skira, Genève, 1951
**Réau L.** — Dictionnaire illustré d'art et d'archéologie, Ed. Larousse, Paris, 1930
**Réau L.** — La Renaissance. L'Art moderne, Paris, 1936
**Réau L.** — La peinture française du XIV-ième et du XV-ième siècle, Ed. Hypérion, Paris, 1939
**Red H.** — Imagine și idee, Editura Univers, București, 1970
**Reichold K.** — Skizzenbuch griechischer Meister, E. Bruckmann Verlag, München, 1919
**Reinhardt H.** — Holbein, Deutsche Buchgemeinschaft, Berlin

**Renaudet A.** — Humanisme et Renaissance, Ed. Droz, Genève, 1958
**Reynolds J.** — Discourses (London, 1771), Ed. Frey, Paris, 1905
**Rheims M.** — Viață de artist, Editura Meridiane, București, 1973
**Ribot Th.** — Essai sur l'imagination créatrice, Ed. F. Alcan, Paris, 1926
**Richer P.** — Le nu dans l'art, Ed. Plon, Paris, 1925 (vol. I și II)
**Richter J. P.** — The Literary Works of Lionardo, London, 1863
**Riegel A.** — Die Entstehung der Barock-Kunst in Rom, Wien, 1907
**Riemann H.** — Manuel de l'harmonie, Breitkopf & Härtel Verlag, Leipzig, 1902
**Riemschneider M.** — Lumea hitiților, Editura științifică, București, 1967
**Riga Th., Călin Gh.** — Evoluția gîndirii în anatomia omului, Editura științifică, București, 1970
**Rivoire R.** — La science des harmonieses, Ed. Gallimard, Paris, 1938
**Robertson M.** — La peinture grecque, Ed. Skira, Genève, 1959
**Rochet Ch.** — La figure humaine scientifiquement étudiée, Paris, 1942
**Rochet G.** — Universul arheologiei, Editura Meridiane, București, 1977
**Rochon A.** — La jeunesse de Laurent de Médicis, Ed. Bussac, Clermont-Ferrand, 1963
**Rodin A.** — Les Cathédrales de France, Ed. A. Colin, Paris, 1914
**Rodin A.** — L'art (Entretiens réunis par P. Gsell), Ed. B. Grasset, Paris, 1919
**Ronquet H.** (du) — La Cathédrale de Clermont Ferrand, Ed. H. Laurens, Paris
**Rosa L.** — Espressione e mimica, U. Hoeple Ed., Milano, 1929
**Rosenberg A.** — Adriaen und Isack van Ostade, Velhagen & Klasing Verlag, Leipzig, 1900
**Roșca Al. și colab.** — Tratat de psihologie experimentală, Editura Academiei R.S. România, București, 1963
**Rubens P. P.** — Scrisori, Editura Meridiane, București, 1970
**Rusches G.** — El Greco, Ed. Braun, Paris, 1953
**Ruscani A. J.** — Le tombe Medicee, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1943
**Ruskin J.** — Însemnări despre artă, București, 1968
**Saint-Perier R.** (de) — L'Art préhistorique, Ed. Rieder, Paris, 1932
**Salmony A** — Europa-Ostasien. Religiöse Skulpturen, G. Kiepenheuer Verlag, 1922
**Santarcangelo P.** — Cartea labirinturilor, Editura Meridiane, București, 1974 (vol. I și II)
**Sartiaux F.** — Les civilisations anciennes de L'Asie Mineure, Ed. Rieder Paris, 1928
**Schäfer H., Andrae W.** — Die Kunst des alten Orients, Propyläen Verlag, Berlin, 1915
**Scheffer T** (von) — Die Kultur der Griechen, Phaidon Verlag, Wien, 1935
**Schileru E.** — Rembrandt, Editura Meridiane, București, 1966
**Schinerer A.** — Aktzeichnungen aus fünf Jahrhunderten, Piper Verlag, München
**Schmidt J.** — Dictionnaire de la mythologie grecque et romane, Ed. Larousse, Paris, 1965
**Schneider R.** — La formation du génie moderne dans l'art de l'Occident, Coll. Évolution de l'humanité, Paris 1936
**Schubring P.** — Lucca della Robbia und seine Familie, Velhagen Verlag, Leipzig, 1905
**Schubring P.** — Die Kunst der Hochrenaissance in Italien, Propyläen Verlag, Berlin, 1926
**Schulze H.** — Das weibliche Schönheitsideal in der Malerei, Diederichs Verlag, Jena, 1912
**Schweinfurth Ph.** — Die byzantinische Form, Fl. Kupfenberg Verlag, Berlin, 1943
**Schwertzer B.** — Die Bildkunst der Römischen Republik, H. Böhlans Nachf. Verlag, Weimar, 1947
**Séailles G.** — Léonard de Vinci. Ed. H. Laurens, Paris
**Sedlmayr H.** — Der Tod des Lichtes, O. Müller Verlag, Salzburg, 1961
**Sedlmayr H.** — Verlust der Mitte. Ullstein Verlag, Berlin, 1966
**Shuchardt W., Langlotz E.**—Archaische Plastik auf der Akropolis, Kostermann, Verlag, Frankfurt a. M., 1941
**Sirarpie N.** — L'Empire Byzantin après la crise du VIII-ème siècle (din R. Huyghe, L'Art et l'homme, Ed. Larousse, Paris, 1957—1958)
**Siren O.** — Léonard de Vinci, l'artiste et l'homme, Ed. Van Oest, 1928
**Sizeranne R.** (de la) — Le miroir de la vie, Ed. Hachette Paris, 1912
**Smirnov A. A.** și colab. — Psihologia, Editura didactică și pedagogică, București, 1959
**Souriau M.** — L'art et la vie sociale, Cahiers internationaux de sociologie, Paris, 1948
**Stenico A.** — La peinture étrusque. La peinture romane, Ed. Pont-Royal, Paris, 1962
**Sterling Ch.** — La peinture française au XVII-ème siècle, Ed. Braun, Paris, 1937
**Sterling Ch.** — Le réalisme bourgeois du XV-ème siècle (din R. Huyghe, L'Art et l'homme, Ed. Larousse, Paris, 1957—1958)

**Stern N.** — L'art chrétien des catacombes à Byzance (din R. Huyghe, L'art et l'homme, Ed. Larousse, Paris, 1957—1958)
**Stockard Ch. R.** — The Physical Basis of Personality, W. W. Norton & Co, New-York, 1931
**Stratz H. C.** — Die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst, J. Springer Verlag, Berlin, 1914
**Stratz H. C.** — Naturgeschichte des Menschen, Grundriss der somatischen Anthropologie, F. Enke Verlag, Stuttgart, 1920
**Stratz H. C.** — Die Schönheit des weiblichen Körpers, F. Enke Verlag, Stuttgart, 1921
**Stratz H. C.** — Die Rassenschönheit des Weibes, F. Enke Verlag, Stuttgart, 1922
**Stratz H. C.** — Lebensalter und Geschlechter, F. Enke Verlag, Stuttgart, 1926
**Şerboianu P. J. C.** — Les Tsiganes, Ed. Payot, Paris, 1930
**Taine H.** — Philosophie de l'art, 1881
**Telpov B. M.** — Psihologia, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1952
**Thaussing M.** — Albrecht Dürer, Leipzig, 1876
**Thode H.** — Mantegna, Velhagen & Klasing Verlag, Leipzig, 1897
**Thode H.** — Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst in der Renaissance in Italien, Wien, 1934
**Thooris A.** — La vie par le stade, Ed. A. Legrand, Paris, 1924
**Thooris A.** — La médecine morphologique, Ed. G. Doin, Paris, 1937
**Timmermnas F.** — Viaţa pasionată a lui Bruegel, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970
**Tintoretto** — Catalogo delle opere, Ca' Pesaro, Venezia, 1937
**Tocquet R.** — Cycles et rythmes, Ed. Dunod, Paris, 1969
**Toesca P.** — Michelangelo, Enciclopedia Italiana, Roma, 1935
**Toesca P.** — Storia dell'arte italiana. Il trecento, Torino, 1951 (vol. II)
**Tolnay Ch.** (de) — Michelangelo, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973
**Tolnay K.** — Pierre Bruegel l'Ancien, Bruxelles, 1935 (vol. I şi II)
**Topinard P. D.** — L'Anthropologie, Ed. Schleicher, Paris
**Tudor Dumitru** — Figuri de împăraţi romani, Editura enciclopedică română, Bucureşti, 1974—1975 (vol. I—III)
**Unamuno M.** — Le sentiment tragique de la vie, Ed. Gallimard, Paris, 1937
**Utitz E.** — Was ist Stil?, F. Enke Verlag, Stuttgart, 1911
**Valéry P.** — Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci, Editura Meridiane, Bucureşti, 1969
**Vallentin Antonina** — Leonardo da Vinci, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968 (vol. I şi II)
**Van Gogh V.** — Lettres à son frère Theo, Ed. B. Grasset, Paris, 1934
**Van Zype G.** — Rubens, Ed. Plon, Paris, 1936
**Varenne G.** — Goethe devant la nature et l'art, Ed. B. Grasset, Paris, 1943
**Vasari G.** — Opere, Milanesi Ed., Firenze, 1878—1885 (vol. I—IX)
**Vaudoyer J.** — La sculpture égyptienne, Ed. F. Hazan, Paris, 1951
**Vătăşianu V.** — Istoria artei europene, Arta din perioada Renaşterii, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972
**Venturi L.** — Storia dell'arte italiano, Milano, 1901—1941
**Venturi L.**—La critique d'art à l'époque de la Renaissance, G a z e t t e d e b e a u x - a r t s, 1923—1925
**Venturi L.** — Lorenzo Ghiberti. Pretesi di Critica, Milano, 1929
**Venturi L.** — La peinture italienne du XI au XIII-ième siècle, Paris, 1935
**Venturi L.** — Sandro Botticelli, Phaidon Verlag, Wien, 1937
**Venturi L.** — Histoire de la critique d'art, L a C o n n a i s s a n c e, Bruxelles, 1938
**Venturi L.** — De Léonard au Gréco, Ed. Skira, Genève, 1956
**Venturi L.** — Réalisme et classicisme en Italie (din R. Huyghe, L'Art et l'homme, Ed. Larousse, Paris, 1957—1958)
**Venturi L.** — Painting and Painters. From Giotto to Chagall, The World Publishing Comp., Cleveland-New-York, 1963
**Verhaeren E.** — Rubens, Insel-Verlag, Leipzig, 1922
**Verhaeren E.** — Rembrandt, Insel-Verlag, Leipzig, 1923
**Vianu T.** — Istoria esteticii de la Kant pînă azi (texte alese), Editura Bucovina, Bucureşti, 1934
**Vianu T.** — Estetica, ed. a II-a, Editura Fundaţiilor, Bucureşti, 1939
**Vianu T.** — Filosofie şi poesie, Editura Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1943
**Vianu T.** — Filosofia culturii, Editura Publicom, Bucureşti, 1943
**Vianu T.** — Probleme de stil şi artă literară, Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1955

**Vianu T.** — Problemele metaforei și alte studii de stilistică, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957
**Vianu T.**—Studii de literatură română și comparată, Editura Academiei R.S.România, București, 1960
**Vianu T.** — Studii de stilistică, Editura didactică și pedagogică, București, 1968
**Vinchon J.** — L'art et la folie, Ed. Stock, Paris, 1924
**Voigt G.** — Wiedererlebung des Klassischen Altertums, Reiner Verlag, Berlin, 1959
**Volavka V.** — Die Handschrift des Bildhauers, Artia, Prag, 1958
**Wadman E.** — Das Bildnis des Kindes in der Malerei, Genins Verlag, Berlin, 1940
**Waetzold W.** — Dürer und seine Zeit, Phaidon Verlag, Wien, 1935
**Waldmann E.** — Albrecht Dürer, Wasmuth Verlag, Zürich, 1940
**Walicki M.** — Bruegel, Editura Meridiane, București, 1973
**Weber O.** — L'Art hittite, Ed. Crès, Paris, 1922
**Weichard W.** — Die Venus in der italienischen Malerei, Einhorn Verlag, München
**Werner Ch.** — La philosophie grecque, Ed. Payot, Paris, 1938
**Werner H.** — Meisterbildnisse der Dürerzeit, W. Frick Verlag, Wien, 1940
**Werth L.** — La peinture et la mode, Ed. B. Grasset, Paris, 1945
**Wickengagens E.** — Geschichte der Kunst, P. Neff Verlag, Berlin, 1932
**Willibald Fr.** — Albrecht Dürers Zeichnungen, Grethlein Verlag, Leipzig-Berlin
**Wilseman J. D.** — Götter und Menschen im Rollsiegel Westasiens, Artia, Prag, 1958
**Winkelmann J. J.** — Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Dresden-Leipzig, 1775
**Wolfer-Sulzer L.** — Urbild und Abbild in der griechischen Form, Fretz & Wasmuth Verlag, Zürich, 1941
**Wolff J.** — Leonardo da Vinci. Ästhetiker, Heitz & Mündel Verlag, Strassburg, 1901
**Wölffin H.** — Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 4. Aufl., H. Bruckmann Verlag, München, 1920
**Wölffin H.** — Die Kunst der Renaissance in Italien und das deutsche Formgefühl, H. Bruckmann Verlag, München, 1931
**Wölffin H.** — Renaissance und Baroque, Bâle, 1961
**Zeller E.** — La philosophie des Grecs, Ed. Hachette, Paris, 1888 (vol. I—III)
**Zervos C.** — L'Art en Grèce, Ed. Cahiers d'art, Paris, 1935
**Zimenko Vl.** — The Humanism of Art, Progress Publishers, Moscow, 1976
**Zoff O.** — Das Leben des Peter Paul Rubens, O.C. Recht Verlag, München, 1922
*** — Istoria artelor plastice în România (sub redacția unui colectiv), Editura Meridiane, București, 1968 vol. II
*** — Enciclopedia civilizației grecești (sub redacția unui colectiv), Editura Meridiane, București, 1970

# INDICE*

## A



* În acest Indice sînt înscrise numele artiştilor (pictori, sculptori, decoratori, gravori etc.) şi al criticilor de artă, istoricilor, filologilor, sociologilor, filozofilor etc., citate de autor în text.

## B

## C



## D

## H





## I



## J



## K



## L

## M



## N



## O



## P

## Q



## R

## S



## T



## U



## V

W



X



Z

# Cuprins